Der Kulturwert der Schaubühne.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

Martin Jacobi

aus Schwetz (Westpr.)

ACAD. LIBRAT. BERL

Tag der mündlichen Prüfung: 19. November 1907.

Borna-Leipzig

Buchdruckerei Robert Noske

1907.

37

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549813_0114

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1—5
Der Kulturwert der Schaubühne besteht in der ästhetischen Bildung des Menschen	5—14
Ästhetische Wirkungen werden auch erzielt durch die	
rein geistigen	14—18
politischen	18—23
sittlichen	23—41
religiösen	41—50
Anregungen der Schaubühne.	
Schlußbetrachtung	50

Literaturverzeichnis.

Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Von Eduard Devrient.
Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters. Von Rob. Prutz.
Schauspiel und Gesellschaft. Von A. Klaar.
Theatergeschichte. Deutsche Geschichtsblätter 1901. Von Chr. Gaehde.
Das Theater in Deutschland. Von Carl Heine.
Geist des Lehramts. Von Wilhelm Münch.
Geschichte des neueren Dramas. Von W. Creizenach.
Kulturgeschichte der Neuzeit. Von Breysig.
J. J. Rousseau. Von F. Brockerhoff.
Zeugnisse und Proteste. Ges. Aufsätze über tragische Kunst. Von Georg Günther.
Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet. Von J. Georg Sulzer.
Die Welt als Wille und Vorstellung. Von Schopenhauer.
Lettre à d'Alembert sur les spectacles. Von J. J. Rousseau.
Kompendium der theolog. Ethik. Von Ernst Luthardt.
Dramaturgie. Von H. Bulthaupt.
Philosophie der Kunst. System des transzendentalen Idealismus. Von Schelling.
Voltaire et Rousseau. Von G. Maugras.
La vie intime de Voltaire. Von L. Perey et G. Maugras.
Einführung in die Philosophie. Von Paulsen.
Discours sur les sciences et les arts. Von J. J. Rousseau.
Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur. Von A. W. Schlegel.
Über naive und sentimentalische Dichtung. Von Schiller.
Schopenhauers Philosophie der Tragödie. Von Siebenlist.
Zu Ridgevays Vortrag über den Ursprung der griechischen Tragödie. Wochenschrift für klass. Philologie XXI, 1904. Von Max Maas.
Hamburgische Dramaturgie. Briefe. Von Lessing.
Gespräche mit Goethe. Von Eckermann.
Livius und Horaz über die Vorgeschichte des römischen Theaters. Hermes 1904.
Die Wertschätzung des Theaters. Die Hülfe. 1904. Von Erich Schlaikjer.
Geschichte der neueren Philosophie. Von R. Falkenberg.
Das geistliche Schauspiel. Beiträge zur Ästhetik. Von R. Heinzel.
Vorlesungen über Ästhetik. Erwin. Von K. W. F. Solger.
Ästhetik. Von Fr. Th. Vischer.
Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Von Kant.
Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. Über tragische Kunst. Von Schiller.
Ästhetik. Von Hegel.
Politik und Theater. Das literarische Echo 1902. Von M. Lorenz.

Christliche Ethik. Von Martensen.
Die christliche Sitte. Von Schleiermacher.
Geschichte der Vorstellungen von der Sittlichkeit des Schauspiels. Von K. Friedr. Stäudlin.
Die christliche Moral. Von Hirscher.
Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet. Von Schiller.
Die Bühne als moralische Anstalt. Von A. W. Hunzinger.
System der spekulativen Ethik. Von Joh. Ulrich Wirth.
Theologische Ethik. Die Anfänge der christl. Kirche. Von Richard Rothe.
Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis. Von H. Alt.
Über die Darstellung des Heiligen auf der Bühne. Von Dräseke.
Der alte und der neue Glaube. Von Dav. Friedr. Strauss.
Das geistliche Schauspiel. Von Karl Hase.
Religion und Kunst. Von G. Portig.
Kirche und Theater. Von F. Sell.
Religion und Kunst. Von Rich. Wagner.
Über das Wesen des Tragischen mit besonderer Berücksichtigung des religiösen Moments. Protestantische Monatsblätter 1862. Von Dr. A. Schroeder.
Kirche und Schauspiel. Protestantische Monatsblätter 1862. Von Hagenbach.
Gedanken über Religion, Kunst und Philosophie. Von Melchior Mayr.
Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwicklung. Von Moritz Carriere.
Vorschule der Ästhetik. Von Moritz Carriere.
Vorschule der Ästhetik. Von Ludwig Eckardt.
Die Stellung der Kunst zur Kultur. Von Walter Kinkel. Charlottenbg. 1907.

Einleitung.

Um über den Kulturwert einer Institution, die den Wechsel der Zeiten und des Geschmacks überdauert hat, wenn sie auch nach dem jeweiligen Stande der Kultur unter mannigfaltigen Formen auftrat, richtig und abschließend zu urteilen, wird es unbedingt notwendig sein, auch auf ihren Ursprung zurückzugehen. So werden wir denn auch über den Kulturwert der Schaubühne dadurch größere Klarheit gewinnen, daß wir zunächst nach den Ursachen fragen, die zu ihrer Entstehung führten. Zwei Arten von Ursachen sind es, welche wir hier wahrnehmen können: psychologische und historische. Vergegenwärtigen wir uns, daß zur Genesis der Kunst überhaupt, die das ganze Gebiet der Erscheinungen in Natur und Menschenleben umfaßt, aus diesen jedoch vorwiegend das Schöne und Hervorragende herausgreift, die bei jedem Künstler vorauszusetzende Bewunderung für die gesamte Welt der Erscheinungen und der Trieb, die aus ihr entlehnten Formen und Ideen nachahmend darzustellen, geführt hat,[1]) so erscheint uns als der wichtigste der psychologischen Gründe speziell für die Entstehung der Schaubühne der Trieb des Naturmenschen, das, was seine Seele bewegt, sinnfällig vor Augen zu haben.[2])

Bei den einen ist es nur der Drang nach Licht, nach Klarheit und Wahrheit. Bei den anderen ist die Triebfeder die Eitelkeit. Das Gefallen daran, sich vor anderen sehen zu lassen, sei es nun wie bei den primitivsten Vorführungen der ältesten Völker zunächst in Tänzen oder gymnastischen Leistungen, sei es wie bei der Darstellung in späterer Zeit in der durch Gebärden eindrucksvoller gestalteten Rede und Gegenrede, die Freude, sich auf diese Weise hervorzutun, sich Bewunderung, Macht über die Gemüter der Mitmenschen und damit für sich selbst ein Glücksgefühl zu erringen, liegt tief in der menschlichen Natur begründet.

---

[1]) Georg Günther, Zeugnisse und Proteste, gesammelte Aufsätze über tragische Kunst. Plauen 1887, Berlin 1904.

[2]) Spencer in dem Abschnitt über Ästhetik seiner Psychologie bezeichnet den Spieltrieb als die Quelle der Kunst; R. Heinzel, Beschreibung der geistlichen Schauspiele im deutschen Mittelalter. Beiträge zur Ästhetik IV. Hamburg und Leipzig 1898.

Die menschliche Eitelkeit mag die Haupttriebfeder gewesen sein, die dazu führte, gerade eine Schaubühne — diesen Begriff im weitesten Umfange gefaßt [1]) — zu schaffen. Das Auge ist ja dasjenige unserer Sinnesorgane, das die Eindrücke der Außenwelt am lebhaftesten auffaßt. Durch das, was wir sehen, wird unser Inneres unmittelbar berührt und bewegt. Daher erklärt sich die große Macht, die die Schaubühne in allen Stadien ihrer Entwicklung über die Herzen gewonnen und behauptet hat.

Ein zweites Moment kommt jedoch noch hinzu, durch das sie einer unendlich mehr in die Breite und Tiefe gehenden Wirkung sicher ist, als die sich ebenfalls an das Sehorgan wendende bildende Kunst. Tausende sind nicht imstande, bildende Kunst verständnisvoll zu genießen, die von der Schaubühne die tiefsten Eindrücke empfangen. Das liegt daran, daß sie nicht nur etwas für das Auge Wahrnehmbares bietet, sondern sich gleichzeitig des allen gemeinsamen Mittels der Rede bedient.[2])

Sie hat sich denn auch erheblich schneller entwickelt als beispielsweise die Musik, die sich nur an das Ohr, an das rhythmische Gefühl wendet, und der zudem eine Ausdrucksweise eigentümlich ist, die nicht ohne weiteres von allen verstanden wird, sondern eine bestimmte Veranlagung voraussetzt. So stand die Schaubühne bereits vollendet da, als die Musik noch ganz primitiver Art war und hauptsächlich dazu diente, dem Tanz die nötige rhythmische Stütze zu geben.

War nun eine gewisse Eitelkeit die Haupttriebfeder für diejenigen, die vor der Menge auftraten, so fand weiter jeder einzelne in dieser selbst sein eigenes Vergnügen, hauptsächlich im Anschauen des Gebotenen. Dieser Genuß erfuhr eine bedeutende Steigerung dadurch, daß so viele andere daran teilnahmen.

Was die Leute ins Theater treibt, ist die Sehnsucht, Menge zu werden, ihre eigenen Empfindungen mit tausend zu multiplizieren und so zu Erregungen zu kommen, deren sie als einzelne Menschen gar nicht fähig sein würden, wobei allerdings zu betonen ist, daß die Menge nicht nur die edlen Leidenschaften vertieft und steigert, sondern auch die rohen Instinkte. Eine Zuschauermenge kann sich Roheiten zuschulden kommen lassen, deren der einzelne unfähig wäre, sie kann Banalitäten genießbar machen, die unerträglich wären, falls man sie allein für sich, etwa durch Lektüre, kennen lernte (Schlaikjer). Die Steigerung des Genusses dadurch, daß viele ihn gemeinsam genießen, ist in der Tat einer der bedeutendsten Faktoren für die Wirkung der

[1]) Unter Schaubühne soll im folgenden nicht nur der Ort der dramatischen Vorführung, sondern auch diese selbst verstanden werden.

[2]) Erich Schlaikjer, Wertschätzung des Theaters. Die Hülfe 1904 Nr. 42—45.

Schaubühne. Aber auch ein Gefühl der Zusammengehörigkeit zwischen Darstellern und Zuschauern ist hierfür nicht unwesentlich. Beide sind sowohl Gebende wie Empfangende. Der Darsteller bedarf der Resonanz im Gefühl der Zuschauermenge nicht minder, wie diese Menge eben durch das Dargestellte sich ergriffen fühlt. Auf die Bedeutung dieser reziproken Wirkung hat Rothe hingewiesen, wenn er sagt[1]): „Das Bedürfnis, sich gemeinsam zu vergnügen, so daß das Vergnügengewähren ein gegenseitiges ist, ist ganz in der Ordnung. Dagegen ein Bedürfnis, sich lediglich vergnügen zu lassen — ohne Reziprozität, unsozial — ist durchaus abnorm".

Auch Gustav Freytag deutet auf die Mittätigkeit des Zuschauers im Theater hin, indem er sagt: Der letzte Grund jener großen und besonderen Wirkung des Dramas liegt nicht in der passiven Bedürftigkeit des Menschen, sondern in seinem ewigen Drange, zu schaffen und zu bilden. Der dramatische Dichter zwingt den Hörer zum Nachschaffen. Die ganze Welt von Charakteren, von Leid und Schicksal, muß der Hörende in sich selbst lebendig machen; während er mit höchster Spannung aufnimmt, ist er zugleich in stärkster und schnellster Produktion. Eine ähnliche Wärme und beglückende Heiterkeit, wie sie der Dichter im Schaffen empfand, erfüllt auch den nachschaffenden Hörer; daher der Schmerz mit Wohlgefühl, daher die Erholung, welche den Schluß des Werkes überdauert.[2])

Als ein dritter Grund führte die Pietät gegen die Vorfahren, die Empfindung der Hochachtung, Ehrfurcht und Dankbarkeit, der Wunschdie Geister der Abgeschiedenen sich günstig zu stimmen, indem man ihnen nach Möglichkeit eindrucksvolle Feiern veranstaltete, zur Schaffung der Schaubühne, und hiermit sind wir denn zu den historischen Gründen ihrer Entstehung gelangt.

Bei der ungeheuren Reichhaltigkeit der Literatur über die Entstehung des Dramas und der Schaubühne überhaupt können wir uns hierüber kurz fassen, um so mehr, da ein näheres Eingehen auf diesen Punkt von unserm Thema zu weit abführen würde.

Die Ansicht, daß zum mindesten die Tragödie aus dem Toten- und Heroenkult hervorgegangen sei, aus Chorgesängen und Tänzen an den Gräbern von Helden und uralten Stammkönigen, deren Geister man versöhnlich stimmen wollte, um eine gute Ernte oder andere Gunstbeweise zu erlangen, dürfte heute allgemein feststehen.[3]) Erst später wurde der ursprünglich dem Heros eines bestimmten Ortes gewidmete Totenkult mit der Verehrung eines Gottes verknüpft. So ging beispielsweise die Darstellung der Leiden des Gottes Dionysus

[1]) Richard Rothe, Theologische Ethik § 351.
[2]) Ludwig Eckardt, Vorschule der Ästhetik II S. 364.
[3]) vgl. Max Maas, Zu Ridgevays Vortrag über den Ursprung der griechischen Tragödie. Wochenschrift für klassische Philologie, 1904, Sp. 779.

aus dem Totenkult des Adrast von Sikyon hervor. Das Heldengrab wurde zum Opferaltar. Ebenso entwickelte sich der Apollokult aus der Darstellung der *πάθεα* eines Heros (Maas).

Auch bei den Römern sind es Festlichkeiten teils städtischer teils ländlicher Art, von denen die Anfänge des Dramas ausgehen,[1]) für dessen weitere Entwicklung dann das Eindringen der griechischen Kultur bedeutsam wurde. Die ersten Anfänge des römischen Dramas wurzelten allerdings nicht in Gefühlen der Pietät, der Verehrung abgeschiedener Heroen, sondern vielmehr in der Spottlust und in der satirischen Geißelung bestehender Verhältnisse.

Wir sehen im Altertum auf der Höhe des hellenischen Volkslebens aus dem Mysterium ein Drama erstehen, das das Höchste, menschlich Bedeutsamste, typisch für alle Zeiten in sich faßt. Blicken wir dagegen auf die Blütezeit Roms, so geht neben der literarischen Nachahmung der Griechen eine ganz andere Art des Schauspiels, die sich nur an die Sinnlichkeit wendet, als die herrschende einher. Nicht umsonst haben daher die Römer das Wort spectaculum, die Griechen das Wort Drama geprägt. Das Drama, das Handeln ist der sinnenfällige Ausdruck des inneren Lebens, seiner Erhebung und seiner Irrtümer; das spectaculum ist das Schaustück für unersättliche, gierige Augen, für weitgeöffnete Sinne. Diese zwei Strömungen, eine strebend-edle und eine roh-begehrliche, lassen sich im Entwicklungsprozeß der Schaubühne von ihren ersten Anfängen bis in die neueste Zeit verfolgen.[2]) Die Tragödie von der Verehrungsstätte eines Helden losgelöst zu haben, wo sie bisher als ein Teil des religiösen Rituals gegolten hatte, ihr zu einer größeren Literaturform verholfen zu haben, so daß sie nun überall aufgeführt werden konnte, das ist das Verdienst des Thespis (Maas).

Aus dem Gesagten ergibt sich ohne weiteres, daß bei der Schaffung der Schaubühne es zunächst keineswegs darauf abgesehen war, durch sie die Kultur zu heben und zu steigern. Daß sie allmählich zu einem wesentlichen Kulturwert wurde, war vielmehr eine zunächst nicht vorauszusehende Folge ihrer Entwicklung.

Der Fall, daß eine ursprünglich mit bestimmter Absicht geschaffene Institution gewissermaßen als Begleiterscheinung die Förderung eines ganz anderen Zweckes, die Erreichung ganz anderer Ziele mit sich bringt, steht nicht vereinzelt da. Es sei als Analogie auf die Entwicklung der Philosophie verwiesen, die, eine Zeit lang Dienerin der Kirche, das theologische Lehrsystem begründen und stützen helfen sollte, die sich jedoch bald aus diesen Banden befreite, um ihren

---

[1]) Friedrich Leo, Livius und Horaz über die Vorgeschichte des römischen Dramas, Hermes 1904, S. 63—77.

[2]) Alfred Klaar, Schauspiel und Gesellschaft, Berlin 1902.

eigenen Zielen zuzustreben, die sie oft weit ab von den Bahnen der Kirche führten, ja sie zum Teil sogar ihr feindlich gegenübertreten ließen. So löste sich denn auch die Schaubühne, wenigstens ihr lebenskräftigster, entwicklungsfähigster Teil aus dem Dienste des religiösen Kultus los und wurde zu einem Kulturfaktor von der mannigfaltigsten und umfassendsten Bedeutung. Daneben blieben gleichsam als Erinnerungszeichen ihres Ursprungs die geistlichen Volksschauspiele einerseits, die nur der Schaulust und dem Sinnenreiz ohne irgend welchen geistigen Gehalt fröhnenden Schaustellungen, an denen die Masse das meiste Gefallen findet, andererseits bestehen.

Gegenstand unserer näheren Untersuchung soll nur derjenige Teil der Schaubühne sein, dem, wie gesagt, ein bedeutender Kulturwert zugestanden werden kann.

Der Wert der Schaubühne für die ästhetische Bildung.

Der Wert der Schaubühne besteht unseres Erachtens in der ästhetischen Bildung des Menschen.

Die Darbietungen der Bühne erregen im Zuschauer Vorstellungen und Seelenbewegungen. Diese sind dann ästhetisch, wenn sie Vorstellungen von Tatsachen, nicht Zurückrufungen oder Vorwegnahmen vergangener oder zukünftiger Lust- und Unlustempfindungen sind, jene dementsprechend, wenn sie durch den gegenwärtigen, vollkommen aufgefaßten Moment erzeugt werden.[1])

Da die schöne Kunst uns das Ideal vor Augen stellt, da aber das Theater alle Künste zu einer mächtigen Totalwirkung in sich vereinigt, so ist es denn auch in erster Linie berufen, zur ästhetischen Erziehung des Menschen beizutragen.

Was aber ist dieses Ideal, dieses Schöne, durch das die Kunst und speziell die Schaubühne auf unser ästhetisches Empfinden einwirkt?

„Das Schöne ist ein Urphänomen, das zwar nie selber zur Erscheinung kommt, dessen Abglanz aber in tausend verschiedenen Äußerungen des schaffenden Geistes sichtbar wird und so mannigfaltig und so verschiedenartig ist, als die Natur selber.“

Einer der größten schaffenden Geister, Goethe, gibt diese Definition des Schönen (Gespräche mit Eckermann III) und fügt hinzu: „Ich muß über die Ästhetiker lachen, welche sich abquälen, dasjenige Unaussprechliche, wofür wir den Ausdruck ‚schön‘ gebrauchen, durch einige abstrakte Worte in einen Begriff zu bringen“.

---

[1]) R. Heinzel, Das geistliche Schauspiel. Beiträge zur Ästhetik.

Betrachten wir nun die verschiedenen Standpunkte, welche die Ästhetiker zum Schönen einnehmen.

Das Vermögen der reflektierenden Urteilskraft, das die Objekte nicht erkennt, sondern nach dem Prinzip der Zweckmäßigkeit beurteilt, teilt diese in Gegenstände von zweierlei Art.

Real oder objektiv zweckmäßig (vollkommen) ist ein Gegenstand, wenn er mit seinem Wesen oder seiner Bestimmung übereinstimmt. Formal oder subjektiv zweckmäßig (schön) ist er, wenn er der Natur unseres Erkenntnisvermögens angemessen ist. Die Wahrnehmung einer Zweckmäßigkeit ist jederzeit mit einem Gefühl der Lust verbunden. Ein ästhetisches Wohlgefallen ergibt sich jedoch nur aus dem zweiten Falle, wo die Lust allein aus der Übereinstimmung des Objekts mit unseren Erkenntniskräften entspringt.[1])

Das subjektiv Zweckmäßige oder das Schöne nun hat Berührungspunkte mit dem Angenehmen, dem Guten, dem Vollkommenen, dem Nützlichen und dem Wahren. Es handelt sich daher um die genaue Abgrenzung dessen, was wir das Schöne nennen.

Kant in seiner Kritik der ästhetischen Urteilskraft gibt die unterscheidenden Merkmale an, während Fr. Th. Vischer in seiner Ästhetik die Berührungspunkte des Schönen mit dem Guten und Wahren aufzeigt.

Nach Kant ist das Schöne vom Wahren dadurch unterschieden, daß es nicht wie jenes Gegenstand der Erkenntnis, sondern des Wohlgefallens ist.

Von dem Angenehmen, Guten und Nützlichen unterscheidet es sich dadurch, daß das Wohlgefallen an diesen Dreien mit Interesse verbunden ist, während die Freude am Schönen eine kontemplative Lust, das reine Geschmacksurteil ohne alles Interesse ist. Interesse nennt Kant das Wohlgefallen, das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden, das daher immer Beziehung auf das Begehrungsvermögen hat.[2]) Das Schöne dagegen gefällt unabhängig von der realen Existenz des Gegenstandes durch seine bloße Vorstellung. Auch von dem Vollkommenen, d. h. der inneren objektiven Zweckmäßigkeit ist das Schöne, dessen Beurteilung eine bloß formale Zweckmäßigkeit zum Grunde hat, ganz unabhängig.

Ein Gegenstand wird schön gefunden, wenn seine Form die menschlichen Gemütskräfte in eine harmonische Stimmung, das Anschauungsvermögen mit dem Denkvermögen in einhellige Tätigkeit versetzt, eine wohltuende Proportion zwischen Einbildungskraft und Verstand hervorbringt (Falkenberg).

---

[1]) R. Falkenberg, Geschichte der neueren Philosophie.
[2]) Kritik der ästhetischen Urteilskraft § 2.

Fr. Th. Vischer,[1]) der Schüler Hegels, definiert übereinstimmend mit diesem das Schöne als die Idee in der Form begrenzter Erscheinung. Es ist ein sinnlich Einzelnes, das als reiner Ausdruck der Idee erscheint, so daß in dieser nichts ist, was nicht sinnlich erscheint, und nichts sinnlich erscheint, was nicht reiner Ausdruck der Idee wäre.

Indem nun die Idee sich zuletzt in höchster Bedeutung als der sich verwirklichende sittliche Zweck hiermit als das Gute dargestellt hat, so ist das Schöne seinem Gehalte nach als einfach identisch mit diesem zu fassen.[2])

Aber in dieser Einheit des Schönen und Guten gibt es dennoch auch einen wesentlichen Unterschied. Das Gute ist die Tätigkeit, welche jene Einheit als eine noch nicht vorhandene stets erst zu erarbeiten strebt und ruht also auf der Voraussetzung des Gegensatzes zwischen der Idee und der Wirklichkeit. Auf diesem Standpunkte des Sollens kann, wiewohl auch jene Tätigkeit notwendig in Erscheinung tritt, nicht wie im Schönen danach gefragt werden, wie die Erscheinung aussehe, ja derselbe bringt nicht nur eine Gleichgültigkeit, sondern auch ein Mißtrauen dagegen mit sich, daß das Zufällige in der Individualität, wie es als wesentlich Berechtigtes in die schöne Form eingeht, dieses Recht genieße, ehe es wirklich durch den bearbeitenden Willen real umgebildet ist, und da diese vergeistigende Durcharbeitung unendliche Aufgabe bleibt, so ist dieses Mißtrauen ein beständiges. Das Ganze soll erst harmonisch werden, und das Einzelne als solches darf diese Harmonie nicht in der reinen Form in Anspruch nehmen, als wäre sie vollendet.[3])

Mit diesen Ausführungen berührt Vischer das Verhältnis des Ästhetischen zum Moralischen, das auch Wirth in seinem System der spekulativen Ethik behandelt. Wirth stellt die Sittlichkeit über die Kunst, denn „das Empirische, die Notwendigkeit, sich in die Gegensätze des Willens und des Stoffes einzulassen und diesen zu bewältigen, wie die andere, sich in der strengen Ordnung der Gesetzlichkeit zu bewegen, alles dies fällt fort für die Magie der schönen Phantasie, welche wie ein zauberischer Gott dem Geiste eine fertige Welt, der Form eine fließende Materie als ihre leichte Gegenwart leiht".

Mit Recht entgegnet Vischer hierauf, daß allerdings die Sittlichkeit einen unendlich tieferen Kampf habe. Allein dieser Kampf wird niemals fertig. Darum eben ist die Schönheit gefordert, welche das, was nie und immer fertig ist, d. h. was immer erst fertig wird, als wirklich schon Fertiges in ihrem Scheine darstellt. Dieser

---

[1]) Fr. Th. Vischer, Ästhetik I § 14.
[2]) § 22.
[3]) Fr. Th. Vischer, Ästhetik § 56.

Schein ist als absolute Vollendung im einzelnen nur Schein, aber in ihm erscheint das ewige sich Vollenden, was eine Wahrheit ist. Die Schönheit wartet nicht, bis die Sittlichkeit fertig ist, darum wird ihr freilich die Arbeit leicht. In dem Sinne, in welchem der sittliche Wille sie hat, hat sie gar keine Arbeit, keinen Kampf. Die Sittlichkeit ist als realer Kampf totaler, aber der kleine Punkt, in welchem die Schönheit das vollendete Ganze zaubert, ist ein Weltall und zieht die extensiv unendliche Tätigkeit des Guten intensiv in Eins zusammen.

Den Gipfel der Ethik Wirths bildet das System der schönen Sittlichkeit, und die Sittlichkeit setzt hier das schöne Element zu einer bloßen Potenz ihrer selbst herab.

Demgegenüber beweist Vischer, daß die Schönheit in der Rangordnung weiter aufwärts stehe als die Sittlichkeit. Denn diese geht als Stoff (Inhalt) in jene ein, und die Sphäre, welcher die andere zum Stoff wird, steht höher. Gerade das Bewußtsein, daß in der Welt der Sittlichkeit ein niemals überwundener Rest bleibt, führt den Geist von da hinauf in die Sphäre des Absoluten, wo er diesen Rest als gehoben anschaut. Der Geist kommt sozusagen müde von dem Kampfe des Willens im Reiche des Absoluten an, wo er die unendliche Versöhnung sich gibt. Und wenn der sittliche Geist die Schönheit in sich aufnimmt, wiewohl nur als Zugabe der Arbeit, als eine festliche Vorausnahme ihrer Vollendung, durch welche er zu erneuter Arbeit seiner Werktage sich stärkt, so ist dies nicht ein Herabsetzen des schönen Elements zum bloßen Momente, sondern es ist das Hinaufstreben des sittlichen Elements in das Leben der Schönheit.

Das Gute ist Inhalt des Schönen, und zwar der würdigste, aber nur wie es in der reinen Form aufgeht; es ist nicht lobenswert, weil es gut, sondern weil es schön ist und das Schlechte nicht tadelnswert, weil es schlecht, sondern weil es häßlich ist.

Nach Solger[1]) fordern wir von der Idee des Schönen schon vollendete Verschmelzung der Wirklichkeit mit dem Wesen. Sie soll aufgefaßt werden als Entfaltung und Offenbarung der Idee. Die Idee des Guten ist aber etwas, das werden soll, noch nicht ist, ein Sollen, und Wirklichkeit und Idee sind immer noch voneinander geschieden. Die Wirklichkeit wird als etwas Gegebenes vorausgesetzt, als etwas zu unserer erscheinenden Natur Gehöriges, und in dem Wechsel der Beziehungen soll sich die ursprüngliche Einheit des Bewußtseins offenbaren.

Diese Einheit kann nur nach und nach in diese Beziehungen übergehen; sie kann nie vollständig ausgeführt werden, weil unsere

---

[1]) Vorlesungen über Ästhetik S. 64 ff.

Existenz selbst die Begriffe des Allgemeinen und Besonderen in ihrer Trennung enthält. Die Wirklichkeit wird als seiend vorausgesetzt, die Idee als sein sollend, und es entsteht nie eine vollständige Durchdringung. In der Idee des Guten erscheint das höchste Leben des Bewußtseins noch als Forderung, während im Schönen sich die Idee in der Existenz offenbaren, die Existenz von der Idee durchdrungen sein soll.

Vischer und Solger stimmen also darin überein, daß das Schöne und das Gute in engster Beziehung zueinander stehen. Während das Gute dem Schönen zum Inhalt dient, wirkt das Schöne als die in die Erscheinung tretende Form des Guten.

Indem sich nun die Idee des Schönen mit der des Guten vermählt, ist sie zugleich Idee des Wahren. Im Schönen trifft also Wahrheit und Güte zusammen. Man hat das Schöne oft als Symbol des Guten betrachtet, aber von einem niedrigen Standpunkte aus. Als Mittel, das Gute zu bewirken, können wir das Schöne nicht ansehen; aber des vollkommenen Bewußtseins von der Idee des Guten können wir nicht habhaft werden, ohne zugleich die Idee des Schönen zu haben (Solger).

Über die Beziehung des Schönen zum Wahren äußert Solger sich wie folgt: Obgleich beide zuletzt auf einen Gedanken zurückkommen, so muß doch zwischen beiden notwendig unterschieden werden, weil wir von beiden Begriffen nur in Beziehung auf ihr Erscheinen in unserem Erkenntnisvermögen sprechen können. Wahres und Schönes beruhen beide auf einer Durchdringung des Begriffs und der Erscheinung. Wollten wir aber aus diesem Grunde beide für ein und dasselbe halten, so würden wir bloß den Moment der Vereinigung vor uns haben. Dieser Moment ist aber nur für das denkende Wesen, nur in unserem Bewußtsein vorhanden. Wollten wir ihn als etwas Vollendetes, Abgeschlossenes ansehen, so müßten wir ihn als Gegenstand, als Stoff für sich betrachten können.

Alles Schöne ist wahr, sofern nämlich Wahrheit gebraucht wird von dem, was wahrhaft ist, also Lebenswahrheit, echter Gehalt. Wird jedoch der Begriff Wahrheit so gefaßt, daß wir sagen: Wahrheit im weiteren Sinne heißt ein Gehalt, der, wenn er ins Denken erhoben sein wird, sich vor demselben als wirklich und vernünftig rechtfertigen wird, der aber noch nicht in jenes erhoben ist, so muß der obige Satz beschränkt werden. Die Beschränkung lautet: Was wahr ist, ist darum noch nicht schön. Denn dieser Gehalt muß erst in die reine Form aufgehen. Faßt man dagegen den Begriff Wahrheit in engerem Sinne als begriffener, wirklich ins Denken erhobener und durch dasselbe gerechtfertigter Gehalt, so muß der Satz umgekehrt werden und lautet dann: Das Wahre ist nicht mehr schön, also ist nichts Wahres schön. Für die Kunst ergibt

sich hieraus die wichtige Folge, daß das reine Wesen des Schönen überall da aufgehoben ist, wo ein als Wahrheit ausgesprochener Gehalt sich neben die sinnliche Form in einem Kunstwerke stellt, statt ganz in dieser Form aufzugehen. Die Form wird dadurch bloß Vehikel und es entsteht Zwitterkunst.[1])

Man spricht von „schönen Gedanken", fügt Vischer hinzu. Soll aber dieser Ausdruck berechtigt sein, so kann er nicht methodische Gedanken bezeichnen, sondern Blitze des Geistes, die sich in Ahnung und Phantasie einhüllen, also noch mit sinnlicher Hülle verwachsen sind.

Auch der Ausdruck „schöne Wissenschaften" wäre demnach als falsch und unzutreffend zu bezeichnen. Die Bedeutung der Wissenschaften liegt in ihrem Wahrheitswert, die Schönheit aber ist Sache der Kunst.

Den Wert eines Kunstwerkes kann nicht das ausmachen, was man ohne die künstlerische Darstellung schon hat, was man also auf andere Weise mit Worten sagen, begrifflich ausdrücken kann, sondern er liegt darin, was die Kunst Eigentümliches schafft, in der Form, in der veranschaulichenden Gestaltung der Idee, in der Verbindung der Töne und Farben, die den geistigen Gehalt zu einem sinnlich erfahrbaren, erlebbaren machen und unmittelbar uns zum ästhetischen Genusse bieten. Es handelt sich um die Sättigung von Form und Idee, um die Harmonie von Begriff und Erscheinung. Dadurch ist die Kunst neben der Wissenschaft und der Natur berechtigt.

Die Wissenschaft führt das Mannigfaltige der Erscheinungen zurück auf die Einheit des Begriffs, der sich darin erschlossen hat; die Kunst entfaltet aus der Einheit und dem idealen Mittelpunkte die erscheinende Mannigfaltigkeit.[2])

Der wissenschaftliche Kopf bleibt beim Begriff und der theoretischen Natur stehen. Sie ist ihm nicht wie dem Künstler Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck. Wo der Begriff seine Notwendigkeit entfaltet, schweigt das Ungestüm des Willens. Die Naturforscher erzeugen Begriffe und vertrauen sich ihrer Notwendigkeit an. Hier ist etwas, das über der Ungewißheit des subjektiven Gefühls- und Empfindungslebens steht. Daß aber alle Begriffe autonome Erzeugnisse der Vernunft sind, also Erscheinungen der Freiheit, sehen sie nicht. Die Natur scheint ihnen früher als die Begriffe zu existieren und uns mit jenen Begriffen zu beschenken. Aber die Begriffe sind relativ und vergänglich, und in ihnen ruht die Natur.

Daher sind alle Erzeugnisse der Wissenschaft relativ, aber in dieser Relativität auch sicherer, als die Gebilde der Kunst, die immer

[1]) Vischer, Ästhetik § 68.
[2]) Carriere, Ästhetik.

das Absolute ausdrücken wollen. Die wissenschaftlichen Gebilde sind eben solche des Denkens, also des objektiven Seins; die Gebilde der Kunst aber erwachen in der Subjektivität des Gefühls zum Leben.

Der rechte Dogmatiker muß die Schönheit mit seinem Haß verfolgen. Denn die Tiefen des Gefühls, welche die Kunst erschließt, lassen Wirklichkeiten ahnen, von denen seine enge Welt nichts weiß. Wir fürchten uns vor den Mächten und Tiefen unserer Seele, wenn wir deren Unendlichkeit erkannt haben. Aber wir gewinnen uns wieder, wenn wir einsehen lernen, daß es jeden Augenblick in unserer Macht steht, sie in die Endlichkeit der Welt einzuführen. Und das lehrt uns die Kunst.[1])

Das Schöne steht nach der Meinung Vischers über dem Guten. Ob es auch über dem Wahren stehe, darüber sind die Ansichten geteilt. Der Künstler wird dem Dichter-Philosophen Schelling beistimmen, der in seinen früheren Schriften die Schönheit unbedingt über die Wahrheit stellte. War ihm doch die Kunst die höchste Ineinsbildung des Idealen und Realen, der Freiheit und Notwendigkeit, des Bewußten und Unbewußten, die Lösung eines unendlichen Widerspruchs. So sagt z. B. Schiller, der Philosoph sei immer nur ein halber, der Dichter der ganze Mensch, und in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen behauptet er, die Schönheit allein könne die unendliche Einheit der Materie und Form, der Beschränkung und Unendlichkeit beweisen. Schelling selbst hat jedoch seine Ansicht späterhin geändert. In den Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums erkennt er an, daß die Kunst, obgleich ganz absolut, vollkommene Ineinsbildung des Realen und Idealen, sich doch zur Philosophie verhalte, wie Reales zum Idealen und sagt, daß der Philosoph klarere Einsicht in das Wesen der Kunst habe als der Künstler. Insofern das Ideelle immer ein höherer Reflex des Reellen ist, insofern ist in dem Philosophen notwendig auch noch ein höherer Reflex von dem, was in dem Künstler reell ist.

Hiermit stellt Schelling die Philosophie über die Kunst oder das Wahre über das Schöne, eine Anschauung, die auch von Hegel vertreten wird, der im Gefühl des Schönen nur eine niedere Stufe der Wahrheitserkenntnis sieht. Von ihm bleibt Vischer wohl ganz abhängig, indem er sagt: Wenn die Schönheit den Gegensatz des Allgemeinen und Einzelnen scheinbar auf einem Punkte löst, so löst ihn die Wahrheit überhaupt und im ganzen. Die Wahrheit setzt nicht das Allgemeine und Notwendige und läßt das Einzelne und Zufällige liegen. Sie begreift jenes in diesem. Für den aufgelösten

[1]) Walter Kinkel, Die Stellung der Kunst zur Kultur. Charlottenburg 1907.

Schein der unmittelbaren Einheit gibt sie die scheinlose vermittelte Einheit; aber eben darum begreift sie unter den Formen der Lösung jenes Gegensatzes auch die ästhetische in ihrem Recht und Grund wie in ihrem Mangel. Notwendig aber ist dasjenige höher, was das andere zum Gegenstand macht und begreift.

Dieser Meinung Vischers können wir nicht beistimmen, stehen vielmehr der Anschauung sympathischer gegenüber, die Carriere in bezug auf diese Frage vertritt. Er sagt: Von einer Über- oder Unterordnung dieser drei Formen des absoluten Geistes (des Guten, Wahren und Schönen) kann nicht die Rede sein, denn jede ist in sich eine abgeschlossene und vollendete. Vor der Unendlichkeit, der sie alle drei teilhaftig sind, verschwindet aller Größenunterschied. Wenn auch die Kunst in ihrer Unmittelbarkeit jener in sich selbst vermittelten Reinheit des Allgemeinen nicht so teilhaftig ist, wie die Philosophie, so hat sie vor dieser den herzbezwingenden Zauber und die sinnliche Gewißheit voraus.

Wir haben die Natur und das Gesetz des Seins, sie erfaßt der Begriff als Wahrheit; wir haben innerhalb der Weltordnung die Entfaltung des Lebens als das Walten schöpferischer Produktivität und Freiheit, als gestaltende Phantasie für die Anschauung; dadurch erzeugt sich die Schönheit. Wir haben die Tendenz des Lebens als den Eingang in seinen Ausgang, als die Einigung von Geschöpf und Schöpfer, als die Liebe; und dies ist das Gute.

Die Idee als Begriff gedacht ist die Wahrheit. Die Idee als Tat verwirklicht ist das Gute. Die Idee angeschaut in raumzeitlicher Gestalt ist das Schöne, die sinnliche Erfassung der göttlichen Gedanken und die Verschmelzung derselben mit unserem Selbst durch ihre Aufnahme ins Gefühl, die Darstellung des geistig Wertvollen in sinnlich wohlgefälligen Formen.

So bleiben uns das Schöne, Gute, Wahre diese Drei und ein Göttliches in ihnen (Carriere).

Das Schöne ist nun abhängig von der Kunst, die seine Quelle ist. Die Kunst befriedigt in der sinnfälligen Darstellung. Sie prägt die Idee im äußeren Stoff aus. Die künstlerische Tätigkeit ist zugleich Selbstgenuß, der schöpferische Geist in ihr befreit und befriedigt sich. Er macht das Äußere zum Ausdruck seines Innern, um darstellend seine Stimmung auf andere überströmen zu lassen. Sein Werk wird nach seinem inneren Wert und nach der Schönheit seiner Form geschätzt. Es ist um seiner selbst willen da und hat keinen anderen Zweck, als die Gemüter zur Harmonie seiner Vollendung zu erheben (Carriere).

„Der Natur einer jeden menschlichen Empfindung entsprechend, die erregt wird, einen Höhepunkt erreicht und zurückebbt, wollen wir auch in dem Ganzen des Dramas diese ästhetische Wellenlinie

wiederfinden. Wir verlangen in jedem einzelnen Moment in der Wirkung des Ganzen den Eindruck des Schönen, das uns die Wahrheit des Daseins frei von Zufälligkeiten zeigt und in die lusterweckende sinnliche Form den Geist eines allgemeinen Gesetzes gießt.“[1])

Ziemlich allgemein ist die Ansicht vertreten, daß die dramatische Kunst ihre höchste Blüte in der Tragödie hervorgebracht habe. Durch die Katharsis, auf die wir weiter unten noch ausführlicher zu sprechen kommen, erregt sie ästhetisches Wohlgefallen und erzielt innere Beruhigung.

Doch fehlt es auch nicht an Stimmen, welche bezüglich ihrer ästhetischen Wirkung die Komödie über die Tragödie oder jene doch wenigstens sehr hoch stellen. Dies tut z. B. Schiller. In der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung führt Schiller aus, daß zwar die Tragödie ohne Zweifel das wichtigere Objekt behandele, das aber die Komödie das wichtigere Subjekt erfordere. Geschehe dort sehr viel schon durch den bloßen Gegenstand, so müsse hier die Behandlung durch den Dichter alles tun. Da nun bei Urteilen des Geschmacks der Stoff nie in Betracht komme, so müsse natürlicherweise der ästhetische Wert dieser beiden Kunstgattungen im umgekehrten Verhältnis zu ihrer materiellen Wichtigkeit stehen. In der Tragödie wird die Gemütsfreiheit durch einen Affekt aufgehoben und auf ästhetischem Wege wieder hergestellt, während die Komödie die Aufgabe hat, die Gemütsfreiheit in uns hervorzubringen und zu erhalten. Ihr Ziel ist einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig um sich und in sich zu schauen, und wenn sie es erreichte, würde sie alle Tragödien überflüssig und unmöglich machen.

Daß die Komödie durch harmonische Lösung, durch die Empfindung behaglichen Wohlseins, bei gänzlichem Vergessen aller trüben Betrachtungen, zu denen die Unvollkommenheiten der menschlichen Existenz ja Stoff genug gäben, ein ästhetisches Wohlgefallen in uns hervorruft, ist allgemein anerkannt.

Solger will das Wesentliche der Komödie darin sehen, daß hier die Idee in die gemeine Wirklichkeit aufgelöst ist, die als Entstellung, aber zugleich als Dasein der Idee dargestellt wird. Das Wohlgefallen an der Komödie beruht nach seiner Ansicht in der Empfindung des Behagens darüber, daß wir wahrnehmen, wie in der gemeinen Wirklichkeit dennoch die Idee enthalten ist.

Wenn wir den Idealzustand darin erblicken könnten, frei von Leidenschaften zu sein, so würde die Komödie, die den Menschen

[1]) H. Bulthaupt, Dramaturgie II. Einleitung.

an dieses Ziel zu bringen strebt, unbedingt am höchsten unter allen Arten dramatischer Dichtung gestellt werden müssen. Da wir aber der menschlichen Unvollkommenheit unterworfen sind, und stets den Kampf mit den Leidenschaften zu bestehen haben, bedeutet die Tragödie, die die Aufgabe hat, die Katharsis in uns herbeizuführen, für uns die höchste Blüte dramatischer Dichtkunst.

Daß die Kunst ihren eigentlichen Zweck, Freude zu bereiten, da erfüllt, wo sie die heitere Wirklichkeit nachahmt, ist ohne weiteres begreiflich. Wie aber läßt sich die Nachahmung des Traurigen und Schmerzhaften oder auch nur des Gleichgültigen mit diesem Zwecke versöhnen? Breysig in seiner Kulturgeschichte der Neuzeit findet die Antwort auf diese Frage darin, daß auch die Empfindungen des Schmerzes, ja der Grausamkeit Momente, wenn nicht der Freude, so doch des Reizes enthalten. Es gibt eine Lust, selbst eine Wollust des Schmerzes. Doch nennt der Verfasser die Empfindung der Freude des Zuschauers darüber, daß er selbst nicht das Opfer des schweren Schicksals sei, das er sich auf der Bühne abspielen sieht, mit Recht sehr bangherzig und unritterlich. Lediglich diese Freude hervorzurufen, kann nimmermehr die Aufgabe der Kunst sein. Die Freude, die sie bereiten will, und die sie auch durch Darstellung des Traurigen im Menschenherzen erregt, resultiert vielmehr aus der Form, in der sie das Heitere wie das Ernste darbietet. Ist das eigentlich Freude bereitende Element der Kunst nicht der Stoff, noch die von ihm unmittelbar erzeugte Empfindung, sondern eben jene Form, so ist klar, daß sie auch traurige und abschreckende Gegenstände zu Freudenspendern machen kann, indem sie sich ihrer bemächtigt und ihnen neue formale Reize ablockt (Breysig).

Rein geistige Anregungen.

Nachdem wir nachzuweisen versucht haben, daß der Kulturwert der Schaubühne hauptsächlich in der ästhetischen Bildung des Menschen besteht, würde unsere Aufgabe nicht als vollständig gelöst anzusehen sein, wenn wir nicht auch jene ästhetischen Wirkungen in Erwägung zögen, die sich ergeben aus ihren Anregungen in rein geistiger, politischer, sittlicher und religiöser Beziehung.

Wir betrachten mithin zunächst die ästhetischen Wirkungen, die aus den Anregungen des Theaters in rein geistiger Beziehung resultieren.

Wir können von einer Wirkung auf unsere Erkenntnis, unser Gefühl und unsern Willen sprechen. Wir wählen diese Einteilung mit Rücksicht auf die Übersichtlichkeit und Klarheit, die sie ermöglicht, indem wir uns bewußt sind, damit in der Theorie eine Trennung zu vollziehen, die es in Wirklichkeit nicht gibt, da wohl kaum in

irgend einem Zustand der Seele eins dieser Seelenvermögen allein sich äußert.

Unsere Erkenntnis findet sich bereichert in materialer wie in formaler Hinsicht. Material wird sie gewonnen, vertieft und erweitert in bezug auf das Objekt, das wir klar erkennen, indem es durch die Darstellung auf der Bühne uns sinnfällig vor Augen geführt wird. Eine unerreichbare, geheimnisvolle, bloß geahnte Welt wird hier zur wirklichen gemacht (Klaar).

Unendlich mannigfach ist der Stoff, der auf diese Art unserem Erkennen vermittelt wird, unendlich vielseitig sind die Verhältnisse, in die wir Einblick gewinnen, und durch diese Bereicherung unserer Erkenntnis des Objekts, durch diese enorme Erweiterung unseres Gesichtskreises wird naturgemäß auch unsere Erkenntniskraft gestärkt und geschärft.

Das Bewußtsein dieser Förderung gewährt uns offenbar eine ästhetische Befriedigung. Diese wird noch erhöht, indem wir unser Leben und Erleben mit dem auf der Bühne Dargestellten unwillkürlich vergleichen. Denn manches, was unsere Seele bewegte und dessen Ursprung und Bedeutung uns dunkel war, wird uns plötzlich klar und erscheint uns in neuer Beleuchtung.

Auch in formaler Hinsicht wirken die Darbietungen der Schaubühne auf uns ein durch die Schönheit und logische Schärfe der Sprache, ihren Bilderreichtum, ihre sinnvoll gewählten Gleichnisse und ihre Steigerung, die durch treffende, gewaltige, leidenschaftliche Ausdrucksweise herbeigeführt wird.

Da jedoch das reine Erkennnen, wie schon oben gesagt, in praxi nicht vorkommt, so ergibt sich ohne weiteres, daß mit dem Erkennen zugleich Lust- und Unlustgefühle vorhanden sein können. Mithin ist eine Einwirkung auf das Erkennen nicht denkbar, ohne daß gleichzeitig das Gefühl in Mitleidenschaft gezogen wird. Dieses können wir ohne Rücksicht auf den Willen betrachten, da es sich um die Untersuchung der ästhetischen Gefühle handelt. Diese aber sind beinahe ohne das Moment des Willensantriebes reine Stimmungsgefühle ohne Impuls.[1])

Daß das Gefühl seine tiefsten Anregungen von der Tragödie empfängt, hat bereits Aristoteles betont, indem er die Forderung aufstellte, die Tragödie müsse durch Erregung von Furcht und Mitleid, oder wie Georg Günther treffender übersetzt[2]) von Rührung und Erschütterung, Läuterung und Reinigung *τῶν τοιούτων παθημάτων* auch beim Zuschauer erreichen, und zwar derart, daß durch Aus-

[1]) Paulsen, Einführung in die Philosophie S. 127.

[2]) Georg Günther, Zeugnisse und Proteste, gesammelte Aufsätze über tragische Kunst. Berlin 1904.

leben der Affekte ihm eine Gemütsklärung — *κάθαρσις* — zuteil wird, die darin besteht, daß die übermächtigen Gefühle in seiner Brust auf das rechte Maß reduziert werden, wodurch er die vollendete Harmonie seiner Seele wiedererlangt.

Wenn demgegenüber Schopenhauer behauptet, im Trauerspiel werde uns nur die schreckliche Seite des Lebens, der Jammer der Menschheit, die Herrschaft des Zufalls und des Irrtums, der Fall der Gerechten und der Triumph der Bösen vorgeführt, wenn er als den Endzweck der Tragödie Resignation, hervorgerufen durch die vollkommene Erkenntnis von der Erbärmlichkeit der Welt, ja sogar Aufgabe des Lebens selbst hinstellt, so würden hierdurch nur Unlustgefühle ausgelöst werden und eine solche Wirkung stände mit der Aufgabe der Kunst im Widerspruch.

Ihre Anregungen, soweit sie hier zu untersuchen sind, äußern sich ganz allgemein in der Belebung und Spannung des Gefühls und vermittelst dieses auch der Phantasie.

Das Kunstwerk wendet sich zunächst nicht an den Verstand, sondern an die Phantasie und verlangt die Produktivität derselben im Beschauer, und gerade darin, daß diese angeregt und zur Vollendung des Schönen geleitet werde, besteht der ästhetische Genuß (Carriere).

Man denke hierbei an die lustvollen Seelenbewegungen, welche der Anblick seltener, erschütternder Vorgänge, starker Affekte immer hervorruft. Die Nachempfindung der Grausamkeit, des physischen Schmerzes, die Lust an Elementarereignissen, Mißhandlungen, Mord und Totschlag, Hinrichtungen, an der Entladung, wie sie sich in heftigem Weinen, bei Zornesausbrüchen einstellt, alle diese Empfindungen, mit denen in Wirklichkeit Gefühle der Unlust verbunden wären, sind bei ihrer Nachbildung im Kunstwerk der Bühne lediglich lustvoll.

Nicht unerwähnt bleiben darf ferner die Wirkung des Komischen von der Bühne herab, die, auf dem Gegensatz zwischen Schein und Sein beruhend, Lustgefühle erregt.

Hieran läßt sich die speziell der Schaubühne eigentümliche Wirkung freilich nicht so deutlich beobachten, wie am lustvolltragischen, da es sich hier nicht um die Nachbildung einer wirklichen Empfindung handelt, denn das Komische ist auch im Leben selbst unbedingt lustvoll (Heinzel).

Endlich aber werden in unserem Gefühl durch Assoziation Vorstellungen der mannigfaltigsten Art erzeugt, die bei den Darbietungen der Schaubühne vorwiegend lustvoll sind und der Phantasie den weitesten Spielraum eröffnen.

Wir sehen also, daß das Theater in vielfacher Weise anregend und bildend auf unser Gefühlsleben einwirkt, und dies ist um so bedeutungsvoller, als eine Wirkung auf die große Mehrheit namentlich

in den niederen Schichten der Gesellschaft, viel eher durch die Hervorrufung und Inanspruchnahme des Gefühls als des Verstandes möglich ist.

Wir haben in früheren Ausführungen auf die ästhetischen Wirkungen der Erkenntnis hingewiesen. In viel höherem Maße als durch diese werden ästhetische Wirkungen ausgelöst durch das Gefühl, weil dieses die Seele viel unmittelbarer und tiefer ergreift als das Erkennen.

Denn die Kunst wendet sich aus dem Gefühl heraus an das Gefühl. Ihre Wirkung geht den kürzesten, unmittelbarsten Weg, den durch die Sinne, und die Wirkung auf den inneren Menschen ist das Maß für ihre Bedeutung (Klaar).

Ein großes Kunstwerk lehrt uns neue Fähigkeiten unserer Seele kennen; es zeigt uns, daß wir größerer Gefühle fähig sind, als wir dachten und wußten. Es befreit uns von Vorurteilen, indem es uns zwingt, eine neue Wirklichkeit mit neuen weiteren Begriffen zu erbauen. Das Kunstwerk erweitert und vertieft unsere Seele, welche gezwungen wird, groß zu fühlen und zu denken (Kinkel).

Das Lustgefühl bewirkt Förderung des Lebens, Fortschritt, Entwicklung, und zwar dann, wenn das Gefühl im Willen sich entladet.

Durch Vorführung von Willensakten auf der Bühne kann auch im Zuschauer eine zur Begierde gesteigerte Triebempfindung, ein Wollen, schließlich ein Handeln angeregt werden, wobei es freilich fraglich erscheinen mag, ob die durch das Drama erregten Gefühle nicht von vornherein dazu bestimmt sind, Gefühle zu bleiben, ohne in Handlungen überzugehen. Jedes gute Drama wird in diesem Sinne auch nur Gutes wirken. Die Rücksicht auf die Kontrastwirkung, die Notwendigkeit der Verteilung von Licht und Schatten fordert aber unbedingt, daß das Kunstwerk der Bühne auch das Böse vorführe. Damit wäre denn die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß die Zuschauer auch zu Willensakten, die auf das Böse gerichtet sind, geführt werden. Freilich wird man bei einem guten Dichter nicht im Drama selbst, vielmehr in der eigenartigen Veranlagung und der ihr entsprechenden Auffassung des Gesehenen und Gehörten seitens des zuschauenden Individuums den Grund suchen müssen, wenn dieses dem Trieb zur Betätigung der Anlage nachgibt, zumal „der vernünftige Wille die Betätigung durch Zweckgedanken bestimmen kann“ (Paulsen). Im allgemeinen kann man also wohl sagen, daß selbst diejenigen Personen des Dramas, die das Böse wollen und es auch ausführen, dennoch Gutes schaffen, indem sie den Willen des Zuschauers zum Guten beeinflussen. Doch ist, wie gesagt, eine entgegengesetzte Wirkung nicht unmöglich, je nachdem der Wille durch den Verstand oder das Gefühl beherrscht wird, und dies sowohl bei den handelnden Personen des Dramas selbst wie bei dem Publikum.

Schopenhauer bezeichnet als die Wirkung der Bühne, im besonderen der Tragödie, wie bereits oben erwähnt, nicht Erhöhung der Lebensfreude, Förderung des Betätigungsdranges, sondern vielmehr Resignation.

Im Lustspiel erkennt Schopenhauer zwar als Tendenz die Aufforderung zur fortgesetzten Bejahung des Willens. Doch entbehrt auch das Lustspiel für ihn nicht eines bitteren Beigeschmacks. Denn wenn es auch „im Resultat besagt, daß das Leben im ganzen recht gut und besonders durchweg kurzweilig sei", so muß es „sich doch beeilen, im Zeitpunkt der Freude den Vorhang fallen zu lassen, damit wir nicht sehen, was nachkommt".

Ja, er stellt sogar die Existenzberechtigung des Lustspiels überhaupt in Frage, wenn er fortfährt: „Und überdies, wenn wir jene burleske Seite des Lebens einmal etwas ernst ins Auge fassen, . . . so kann auch von dieser Seite, also auf eine unerwartete Art, dem nachdenklichen Betrachter die Überzeugung werden, daß das Dasein und Treiben solcher Wesen (wie sie nämlich das Lustspiel auf die Bühne bringt) nicht selbst Zweck sein kann, daß sie im Gegenteil nur auf einem Irrwege zum Dasein gelangen konnten, und daß, was sich so darstellt, etwas ist, das eigentlich besser nicht wäre" (Die Welt als Wille und Vorstellung II. Zur Ästhetik der Dichtkunst).

Daß es das eigentliche Wesen der Kunst verkennen heißt, wenn man mit solchen Anschauungen an sie herantritt, leuchtet ohne weiteres ein.

Aber auch die Lehren von Schopenhauers verständnisvollstem Verehrer, Friedrich Nietzsche, wird die dramatische Kunst sich nicht zu eigen machen dürfen, ohne ihre Mission als Kulturträger aus den Augen zu verlieren. Proklamiert doch Nietzsche das Feindselige, Gewalttätige, Kriegs- und Siegesfrohe als die echten und ursprünglichen Werte und den Willen zur Macht als den Grundtrieb des Lebendigen (Falkenberg).

Ihm sind Gut und Böse nur niedrige Zäune, über die er mit leichter Mühe hinwegsetzt. Von einer solchen Anschauungsweise können wir indessen in diesem Zusammenhange um so eher absehen, als wir einer Kunst der Schaubühne, die sich etwa zur Verkünderin der Lehren Nietzsches machte, einen Kulturwert überhaupt zuzugestehen nicht imstande sind, da ihr das Gefühl für die Symmetrie der Weltordnung und damit die Grundbedingung einer wahrhaft künstlerischen Wirkung von der Bühne herab fehlen würde.

Politische Anregungen.

Da nun das Drama es vorzugsweise mit der Darstellung des Schönen zu tun hat, könnte es fast so aussehen, als ob die Schau-

bühne, die doch ein Spiegelbild des Lebens sein soll, mit der Politik, die auf der Bühne des Lebens selbst einen so breiten Raum einnimmt, gar nichts zu schaffen habe.

Denn das Schöne spielt in der Politik ganz und gar keine Rolle, und auch dem Guten und Wahren gewährt sie im allgemeinen keinen allzubreiten Raum. Es ist daher nicht zu verwundern, daß wir kein eigentlich politisches Drama haben.

Wie Max Lorenz in seiner kleinen Abhandlung „Politik und Theater“[1]) sagt, hat, von Aristophanes abgesehen, die klassische Literatur keines Volkes und keiner Zeit das politische Stoffgebiet bearbeitet. Den Grund hierfür sieht Lorenz darin, daß die Arbeit des Politikers nur die Oberfläche des Lebens gestalte, während jedes echte Drama, namentlich jede Tragödie, es mit seinen Fundamenten zu tun habe und einen Fall von allgemeiner Gültigkeit behandele.

Richtig führt der Verfasser aus, daß die Politik sich vorzugsweise als Stoff für die Komödie eignet. Wohl kann auch ein Politiker tragischer Held sein, wenn er nämlich als Sozialgeschöpf mit seiner eigenen individuellen Menschlichkeit in Widerspruch gerät; doch handelt es sich dann nicht um einen Fall des speziell politischen, sondern des Lebens überhaupt.

Das politische Leben aber, das extensiv so bedeutend, wie intensiv belanglos, das für die Zeit alles, für die Ewigkeit nichts ist, (Lorenz) kann zur Komödie, die auf dem Gegensatz zwischen Schein und Sein beruht, sehr wohl einen brauchbaren Stoff abgeben und hat es ja tatsächlich auch mehrfach getan.

Warum haben wir trotzdem keine politische Komödie? Abgesehen davon, daß Dichter wie Publikum in der Gegenwart mit der Politik geringe Fühlung haben, so bedürfte die politische Komödie vor allem unbeschränktester Freiheit. Diese aber hat wiederum höchste politische Reife oder beginnenden Verfall zur Voraussetzung (Lorenz).

Für den Dichter liegt aber eine große Gefahr darin, wenn er politisch wirken will. Muß er sich doch dem Dienst einer Partei hingeben. Er muß seinem freien Geiste, seinem unbefangenen Überblick Lebewohl sagen und dagegen die Kappe der Borniertheit und des blinden Hasses über die Ohren ziehen.[2])

Das wahre Vaterland des Dichters ist das Gute, Edle und Schöne. Dies aber ist an keine Provinz, an kein besonderes Land gebunden; er ergreift und bildet es, wo er es findet (Goethe).

Ähnlich äußert sich auch Ludwig Eckardt in seiner Vorschule der Ästhetik. Er sagt[3]): Der Künstler habe die ewigen Gesetze der

---

[1]) Max Lorenz, Politik und Theater. Das literarische Echo V, 1902, 6. Heft.

[2]) Goethe, Gespräche mit Eckermann II.

[3]) I S. 56ff.

Schönheit im Auge, er denke nicht an den Beschauer oder Hörer, er löse sich vom beschränkten Standpunkt der Partei, suche das Alte und das Neue zu begreifen und schwinge sich empor zu der über allen Kampf erhabenen Weltanschauung eines Gottes.

Man fordert von der Kunst, daß sie Herzenskünderin ihrer Zeit sein soll und zürnt ihr hinterher, wenn sie eine von Gedanken bewegte Zeit in verwandten Werken abspiegelt. Indem der Künstler, ein Kind seiner Zeit, sich gibt, gibt er die Ideen der Zeit, wie sie durch ihn hindurchgegangen sind.

Je allgemeiner nun die dargestellte Idee ist, je mehr sie sich von den Parteien zur Nation, von den Nationen zur Menschheit erhebt, desto ferner steht sie der Gefahr einer tadelnswerten Tendenz. Was ewig berechtigt ist, darf künstlerisch verklärt werden. Als Gutes steht es dann mit dem Schönen nicht in Widerspruch.

Soll aber der Dichter nicht als Mensch und Bürger sein Vaterland lieben, und kann er nicht patriotisch wirken?

Goethe erwidert darauf: „Wenn ein Dichter lebenslänglich bemüht war, schädliche Vorurteile zu bekämpfen, engherzige Ansichten zu beseitigen, den Geist seines Volkes aufzuklären, dessen Geschmack zu reinigen, dessen Gesinnungs- und Denkweise zu veredeln, heißt das nicht sein Vaterland lieben und wahrhaft patriotisch wirken?“

Die Politik im engeren Sinne ist kein passender Gegenstand für den Poeten. Daß aber von der Schaubühne dennoch die mannigfaltigsten ästhetischen Wirkungen durch Anregungen auch politischer Art ausgehen können, wer wollte das bestreiten?

Auf die Bedeutung des Theaters als Nationalbühne haben bedeutende Männer oft genug hingewiesen. Rothe nennt die Begründung eines wahren und guten Nationaltheaters eine Aufgabe von der größten Wichtigkeit, der namentlich auch der Staat seine ernste Sorge zuwenden sollte. Er erwartet von den Vorführungen bedeutender Vorgänge der nationalen Geschichte an festlichen Tagen eine Belebung des nationalen Bewußtseins.

In gleicher Weise fordert auch Martensen in seiner christlichen Ethik, daß die Bühne vor allem national sein müsse. Indessen würden auch auf einer Nationalbühne Dramen rein politischen Charakters geringes Interesse erregen. Der allgemein menschliche Gehalt der Dichtungen wird stets die Voraussetzung ihrer Wirkung sein, was nicht ausschließt, daß sie politisch gefärbt sein können.

Eine historische Begebenheit, sagt Solger, hat als ein einzelnes Faktum, als besondere Geschichte 1. den Charakter der Zufälligkeit, 2. den Charakter der allgemeinen Bedeutung, insofern sie an sich durch ihre eigene Bedeutung gilt. Beides macht aber die historische Begebenheit noch nicht zum Gegenstande der Kunst: das Zufällige gehört der einzelnen Erscheinung, die Weltbegebenheit der Welt-

geschichte an. Die Kunst verlangt, daß in jedem Momente die Idee des menschlichen Lebens und Geschickes aufgefaßt werde. Ist daher die historische Begebenheit eine typische, feststehende, so kann sie nur dadurch künstlerisch werden, daß das allgemeine Schicksal der Welt darin erblickt, und diese Idee betrachtet wird als der Schlüssel zu dem bestimmten historischen Zusammenhange, in welchen die Begebenheit gehört. Soll die historische Begebenheit zum Stoff für die Kunst sich eignen, so müssen wir ferner gewohnt sein, auf dieselbe als auf etwas Geläufiges unsere Gedanken und Gefühle zu beziehen. Es darf keine absolute Begebenheit sein, die mit Willkür gewählt ist, um erst durch die Kunstdarstellung im Gedächtnis der Menschen wieder aufgefrischt zu werden. So bezeichnet Solger beispielsweise die deutsche Kaisergeschichte als passenden Gegenstand für die künstlerische Darstellung.

Solche Darstellungen können neben der ästhetischen auch die Wirkung erreichen, durch Vorführung nationaler Tugenden, wie etwa der Treue, der Wahrhaftigkeit, der Vaterlandsliebe, das Selbstbewußtsein des Volkes zu heben und zu kräftigen.

Auch Goethe hat von der nationalen Dichtung eine hohe Meinung. Das zeigen seine Äußerungen über „Minna von Barnhelm". Dieses Werk, das er während seiner Studienjahre in Leipzig kennen gelernt hatte, nennt er in Dichtung und Wahrheit „die wahrste Ausgeburt des siebenjährigen Krieges" und fährt dann fort: Einen vollkommenen norddeutschen Nationalgehalt muß ich hier vor allem ehrenvoll erwähnen. Es ist die erste aus dem bedeutenden Leben herausgegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tut.

Zu einer Quelle der Begeisterung für die deutsche Jugend in den Befreiungskriegen wurde, wie Vischer erwähnt, auch Schillers „Tell". Er fügt hinzu: Solche — vom ästhetischen Standpunkte aus — stoffartigen Wirkungen sind gewiß nicht zu verachten: so hat Homer und haben die Tragiker im Volke der Griechen Unendliches gewirkt.

Wie aber wahre Nationaldichtung beschaffen sein müsse, darüber äußert Goethe sich an der gleichen Stelle wie folgt: „Jede Nationaldichtung muß schal sein oder schal werden, die nicht auf dem Menschlichen ruht, auf den Ereignissen der Völker und ihrer Hirten, wenn beide für einen Mann stehen. Könige sind darzustellen in Krieg und Gefahr, wo sie eben dadurch als die ersten erscheinen, weil sie das Schicksal des Allerletzten bestimmen und teilen, und dadurch viel interessanter werden als die Götter selbst, die, wenn sie Schicksale bestimmt haben, sich der Teilnahme derselben entziehen. Der erste wahre und höhere eigentliche Lebensgehalt kam durch Friedrich den Großen und die Taten des siebenjährigen Krieges in die deutsche Poesie."

Nachdem Goethe als Beispiel für diese letzte Äußerung außer auf „Minna von Barnhelm“ noch auf Gleims „Kriegslieder eines preußischen Grenadiers“ und die Dichtungen Ramlers hingewiesen hat, kennzeichnet er die Wirkung dieser Poesie, die, wenn auch indirekt, der Verherrlichung des großen Preußenkönigs geweiht war: „An dem großen Begriff, den die Preußen von ihrem Könige hegen durften, bauten sie sich erst heran und um desto eifriger, als derjenige, in dessen Namen sie alles taten, ein für allemal nichts von ihnen wissen wollte“.

Ja, Friedrich dem Großen selbst war die Bedeutung nationaler Dichtung nicht verborgen, wenn er auch, abgesehen von Gellert, von den bedeutenden Vertretern deutscher Literatur, wie etwa Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Winkelmann, sowie Goethe und Schiller nicht ausgeschlossen, nichts wissen mochte. In seiner 1780 im Druck erschienenen, in französischer Sprache abgefaßten Abhandlung über die deutsche Literatur weist er prophetisch auf die Zukunft deutscher Nationaldichtung und ihre mögliche Wirkung hin. Als ein Haupthindernis, weshalb zu seiner Zeit noch so wenig auf diesem Gebiet geleistet sei, bezeichnet er den Umstand, daß man an den meisten Höfen noch so geringen Gebrauch von der deutschen Sprache gemacht habe. „Wenn erst die Fürsten Geschmack an den Wissenschaften gewinnen, wenn sie die, welche sich damit beschäftigen, ermuntern und diejenigen loben und belohnen, welche das Bessere leisten, werden auch wir unsere klassischen Schriftsteller haben, ein jeder wird sie lesen und sich daran bilden, unsere Nachbarn werden deutsch lernen, und es kann geschehen, daß unsere Sprache, wenn sie vollkommen ausgebildet ist, durch die Vorliebe für unsere Schriftsteller sich von einem Ende Europas zu dem anderen verbreitet.

Diese schönen Tage unserer Literatur sind noch nicht gekommen, aber sie nähern sich schon. Ich kündige sie euch an. Ich werde sie nicht mehr sehen, mein Alter versagt mir diese Hoffnung.“

Seltsam genug freilich, daß derselbe König ein Werk, aus dem die Morgenröte nationaler Dichtung leuchtet, „Götz von Berlichingen“, eine „verabscheuungswürdige Nachahmung Shakespeares“ nannte und darüber empört war, daß das Berliner Publikum ihm „mit rohen Fäusten Beifall klatschte“.

Seltsam genug, daß er selbst es an der Aufmunterung und Belohnung für die Männer fehlen ließ, die die von ihm selbst vorausgesehene Blütezeit der deutschen Nationalliteratur heraufführten.

„Das künstlerische Genie“, sagt Sulzer,[1]) „muß Gelegenheit erhalten, sich in dem hellen Lichte zu zeigen, das den redlichen Staats-

[1]) J. G. Sulzer, Die schönen Künste in ihrem Ursprung, ihrer wahren Natur und besten Anwendung betrachtet. Leipzig 1772.

mann umgibt. Die Ehre, etwas zur Erhebung einer ganzen Nation beizutragen, ist edlen Gemütern eine hinlängliche Reizung, alle Kräfte des Genies anzustrengen, und darauf kommt es allein an, um große Künstler zu haben."

Sittliche Anregungen.

Das Interesse, das auf den Stoff im eigentlichen Sinne geht, ist ein sinnliches und die aus seiner Befriedigung entspringende Lust ein Wohlgefallen am Angenehmen. Dasjenige, welches auf die Idee als Gehalt, abgesehen von ihrem Aufgegangensein in die reine Form, bezogen ist, ein sittliches und die Lust ein Wohlgefallen am Guten. So verschieden diese beiden Arten des Interesses und Wohlgefallens sind, so sind sie doch beide von der ästhetischen Stimmung ausgeschlossen und, sofern auch die Idee als bloßer Gehalt Stoff genannt werden kann, beide stoffartig. Eine sittliche Wirkung wird aber das Schöne absichtslos und mittelbar allerdings zurücklassen (Vischer).

Indem uns die Kunst der Bühne nun Menschen vorführt, nötigt sie uns fortwährend sittliche Urteile ab. Wir können nicht anders, als unaufhörlich zu dem, was die Personen des Dramas denken, sagen und tun, unsere sittliche Zustimmung geben oder versagen.

Wir billigen und verwerfen, loben und tadeln, bewundern und verabscheuen von Anfang bis zu Ende.[1])

Damit würden wir uns der vielumstrittenen Frage über die Einwirkung der Schaubühne in sittlicher Beziehung zuwenden.

Darf der Künstler, indem er dem Schönen dient, gleichzeitig, und zwar mit Bewußtsein auch dem Guten dienen? Darf er eine Tendenz haben? Darf er mit dem ästhetischen auch zugleich einen ethischen Zweck verfolgen?

Ludwig Eckardt in seiner Vorschule der Ästhetik[2]) bemerkt hierzu, daß der einseitige Ethiker diese Frage bejahen, der einseitige Ästhetiker sie verneinen würde.

Jener würde sagen: das Gute ist das Höchste, dieser: die Schönheit ist Selbstzweck.

Alle Werke, die eines tendenziösen Erfolges wegen das Gesetz der Schönheit verletzen, sind zu tadeln. Wenn der Künstler dieses Gesetz aber in vollem Umfange beobachtet, so darf er sehr wohl eine hohe, die Menschheit leitende Idee zum Mittelpunkt seiner Schöpfung machen.

Die Begeisterung, mit der sie ihn erfüllt, wird auch in ästhetischer Hinsicht erwärmend auf das Gute zurückwirken.

Der Künstler wählt seinen Stoff entweder aus der Gedanken-

---

[1]) A. W. Hunziger, Die Bühne als moralische Anstalt. Schwerin 1902.
[2]) I S. 56 ff.

welt oder aus der Welt der Gefühle. Ist eine Idee der Kern der Dichtung, so liegt die Gefahr näher, vom ästhetischen Gebiet auf das ethische abzuirren.

Auch Vischer hat sich zu der Frage, wie tendenzmäßige Werke zu beurteilen sind, geäußert. Er sagt: Es scheint hart, auch das sittliche Interesse vom Schönen auszuschließen. Es gibt jedoch noch einen anderen als den streng ästhetischen Standpunkt: den historischen.

Von diesem aus sind tendenzmäßige Werke und das Interesse, das sie erregen, ganz anders und günstiger zu beurteilen als von jenem. In der Lehre von den Künsten wird für die Gattungen, worin durch vorherrschende Tendenz das Schöne zum bloß Anhängenden wird, ein besonderer Raum aufzustellen sein, womit denn auch das stoffartige Interesse, das sie erregen, in seine Berechtigung treten wird. Stoffartig ist aber auch das sittliche Interesse am Schönen zu nennen.

Die sittliche Wirkung ist, wie schon gesagt, eine immanente Begleiterscheinung der dramatischen Kunst. Das sittliche Element bildet sozusagen das notwendige Substrat des Dramas, nicht aber das Objekt oder den Endzweck der dramatischen Darstellung.

So kann man denn bei der Schaubühne also nicht von einer Moral und einem moralischen Standpunkt im engeren Sinne sprechen.

Dagegen kommen im Drama die ethischen Vorstellungen über Gott, Welt, Menschheit unbedingt in Frage.

Sie müssen jedoch gewissermaßen in zweiter Linie stehen und dürfen den ästhetischen Eindruck des Kunstwerkes nicht beeinträchtigen.

Ohne sie aber wird der Dichter nicht imstande sein, uns ein Weltbild zu entrollen und die höchsten Interessen des Daseins, die tiefsten Gedanken der Menschenbrust zu behandeln. Jedes Wort, das von der Bühne herabtönt, dringt zu den Herzen der Hörer und erweckt Widerhall oder Widerspruch, fordert zum Nachempfinden, Urteilen, Weiterdenken heraus. Und das sollte möglich sein ohne Beteiligung der Ethik?

Georg Günther, der Verfasser der bereits mehrfach herangezogenen trefflichen Aufsätze über tragische Kunst hat mit diesen Ausführungen unseres Erachtens den Standpunkt, den man zu der Frage einer Betrachtung der Schaubühne als moralische Anstalt einzunehmen hat, sehr treffend gekennzeichnet.

Bei vielen der früheren Erörterungen über die Nützlichkeit der Schaubühne ist jedoch neben der Würdigung ihres ästhetischen Wertes ihre ethische Wirkung betont worden, sei es nun, daß diese von Männern wie Shakespeare, Voltaire, Lessing, Goethe, Schiller gepriesen oder von Rousseau und einigen theologischen Autoren angegriffen wurde.

Am auffallendsten zeigt sich diese Erscheinung bei Schiller, der doch nach David Friedrich Strauß in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung die Grundlagen unserer neueren Ästhetik gegeben hat.

In seiner Schrift: „Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet" heißt es u. a.: „In dieser künstlichen Welt träumen wir die wirkliche hinweg, wir werden uns selbst wiedergegeben, unsere Empfindung erwacht, heilsame Leidenschaften erschüttern unsere schlummernde Natur und treiben das Blut zu frischeren Wallungen.

Der Unglückliche weint hier mit fremdem Kummer seinen eigenen aus, der Glückliche wird nüchtern und der Sichere besorgt."

Und an anderer Stelle: „Mit welch herrlichen Empfindungen schwellt sie (die Bühne) unsere Seele, welche göttliche Ideale stellt sie uns zur Nacheiferung auf!"

Die hier geschilderte seelische Gehobenheit scheint uns freilich mehr eine ästhetische als eine moralische Lustempfindung zu sein.

Im Grunde wollte auch Schiller nicht, daß von der Bühne herab Moral gepredigt, sondern daß durch das lebendige Beispiel der Bühnendarstellung auf den Zuschauer eine ethische Wirkung ausgeübt würde. Doch geht er freilich in jugendlichem Überschwang so weit, die Wirkung der Schaubühne zur Besserung der Menschheit höher zu veranschlagen als die der Moral, der Religion und der Gesetze.

Er schreibt: „Wenn keine Moral mehr gelehrt wird, keine Religion mehr Glauben findet, wenn kein Gesetz mehr vorhanden ist, wird uns Medea noch anschauern, wenn sie die Treppe des Palastes herunterwankt und der Kindermord jetzt geschehen ist . . . So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt als toter Buchstabe und kalte Erzählung, so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze."

Ohne Zweifel im Recht ist Schiller dagegen, wenn er sagt, daß die Bühne ihre heilsame Macht da entfalte, wo „Gesetze und Religion es unter ihrer Würde achten, Menschenempfindungen zu begleiten", nämlich wo es gilt, der Torheit den Spiegel vorzuhalten.

Das Glück der Gesellschaft, sagt er, wird ebenso sehr durch Torheit wie durch Verbrechen und Laster gestört.

Hier ist die Schaubühne mit ihrem „heilsamen Spott" der berufene Richter. Wie bereits oben erwähnt wurde, stellt Schiller das Lustspiel seiner Wirkung auf den Charakter nach fast ebenso hoch als die Tragödie.[1]) Kann doch die Schaubühne unsere Schwächen

[1]) Auch Martensen, Christliche Ethik II, 319 verlangt, daß auf der zu erstrebenden Nationalbühne die Komödie die Regel bilde, die Tragödie, welche die Höhepunkte des Lebens darstelle, nur seltener vorkomme.

belachen, weil sie unsere Empfindlichkeit schont. „Ohne rot zu werden sehen wir unsere Larve aus ihrem Spiegel fallen und danken insgeheim für die sanfte Ermahnung.“

An eine moralische Wirkung der Bühne im engeren, wörtlichen Sinne glaubte Schiller selbstverständlich nicht. Er will nicht behaupten, daß Molières Harpagon einen Wucherer bekehrt oder Karl Moors traurige Geschichte die Landstraßen sicherer gemacht habe.

Doch scheint er uns die wahre Bedeutung der Schaubühne als eines ästhetischen Bildungsmittels zu streifen, indem er sagt: „Die Schaubühne macht den Menschen mit dem Menschen bekannt. Sie deckt das geheime Räderwerk auf, nach dem er handelt. Richtigere Begriffe, geläuterte Grundsätze, reinere Gefühle fließen von hier aus durch die Adern des Volkes. Sie ist die Stiftung, wo sich Vergnügen mit Unterricht, Ruhe mit Anstrengung, Kurzweil mit Bildung gattet, wo keine Kraft der Seele zum Nachteil der anderen gespannt, kein Vergnügen auf Unkosten des Ganzen genossen wird.“

Die Ansicht, daß die dramatische Kunst bessernd wirken könne, finden wir auch schon bei Lessing, ohne daß er jedoch damit hätte sagen wollen, es sei dies ihre eigentliche Bestimmung.

Seine Ideen über den sittlichen Einfluß, dessen sowohl die Tragödie wie die Komödie fähig sein könnte, entwickelt er außer in der Hamburgischen Dramaturgie auch in den Briefen an Nicolai und Moses Mendelssohn vom Jahre 1756 und 1757.

Im November 1756 schreibt er an Nicolai: „Es kann sein, daß wir dem Grundsatze, das Trauerspiel soll bessern manches elende, aber gutgemeinte Stück verdanken. Es kann sein, sage ich, aber das erkenne ich für wahr, daß kein Grundsatz bessere Trauerspiele kann hervorbringen helfen als der: das Trauerspiel soll Leidenschaften erregen.“

Wie nun das Trauerspiel, seiner Meinung nach, durch Erregung von Leidenschaften bessern kann, das führt Lessing aus, indem er sagt, es errege in uns eigentlich nur eine Leidenschaft, nämlich die des Mitleids.

Schrecken und Bewunderung, die das Trauerspiel ebenfalls errege, seien keine Leidenschaften, sondern nur der Anfang und das Ende des Mitleids, oder der Schrecken das überraschte, die Bewunderung das entbehrlich gewordene Mitleid.

Das Trauerspiel erweitere unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen; es solle diese Fähigkeit üben, nicht uns in diesem oder jenem Fall zum Mitleid bestimmen. „Ich lasse mich zum Mitleiden im Trauerspiel bewegen, um eine Fertigkeit im Mitleiden zu bekommen. Dagegen kann man nicht sagen: Ich will in der Tragödie bewundern, um eine Fertigkeit im Bewundern zu bekommen.“

„Soll die Bewunderung bessern, so bessert sie nur durch besondere Fälle und also auch nur in besonderen Fällen. Sie kann nur zur Nacheiferung der gesehenen schönen Handlung unter denselben besonderen Umständen nicht zu allen schönen Handlungen ganz allgemein antreiben."

„Der mitleidige Mensch aber ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes tut, tut auch dieses, oder es tut jenes, um dieses tun zu können."

Das Lustspiel nun soll uns nach Lessings Meinung zu der Fähigkeit verhelfen, alle Arten des Lächerlichen leicht wahrzunehmen. Dadurch können wir sie in unserm Betragen vermeiden und der „wohlerzogenste und gesittetste Mensch" werden.

Die Schaubühne aber erreiche diese bessernden Wirkungen um so leichter, als „die Hälfte des Lachens wie des Mitleids Vergnügen" sei. Der dramatische Dichter habe den Vorteil, daß er weder nützlich noch angenehm, eines ohne das andere sein könne.

Die Idealbühne, die Schiller wie Lessing im Sinne hatten, blieb nun freilich unverwirklicht. Lessings Ideal scheiterte mit dem Hamburger Nationaltheater, und Schillers Hinweis auf die Möglichkeit einer sittlichen Wirkung der Bühne führte zu den mit bewußter Absicht moralisierenden Erzeugnissen eines Iffland und Kotzebue, einer Richtung also, die Schiller selbst bitter kritisierte in den Versen:

Also eure Natur, die erbärmliche, trifft man auf euren
Bühnen, die große nur nicht, nicht die unendliche, an?
Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche.
Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch.[1])

Shakespeare selbst, dessen Schatten er in dem Gedicht, dem diese Verse entnommen sind, zitiert, hat im „Hamlet" ebenfalls auf die ethische Wirkung der Schaubühne hingewiesen, indem er sagt: „Zweck des Schauspiels ist, der Natur gleichsam den Spiegel vorzuhalten, der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen".

Wie wesentlich es für die sittliche Wirkung der dramatischen Poesie sei, daß auch der dramatische Dichter selbst einen „hohen Gehalt der Seele" habe, daß er seine höhere Bestimmung kenne und unablässig an seiner Entwicklung arbeite, damit die Wirkung, die von ihm auf das Volk ausgehe, eine wohltätige sei, darauf hat Goethe hingewiesen.[2])

[1]) Aus „Shakespeares Schatten".
[2]) Gespräche mit Goethe von J. P. Eckermann I.

Nicht darauf komme es an, daß der Dichter sittliche Endzwecke im Auge habe, sondern darauf, daß er wisse, was zu tun und zu lassen sei, um seinen Gegenstand wirksam vor den Augen des Zuschauers vorüberzuführen. Liege nun das Sittliche im Gegenstande selbst, so werde es auch hervortreten.

Wie bedeutend aber diese sittliche Wirkung eines guten Dichters sein könne, darüber spricht sich Goethe folgendermaßen aus:

„Ein dramatischer Dichter, wenn er zugleich produktiv ist und ihm eine würdige, edle Gesinnung beiwohnt, die alle seine Werke durchdringt, kann erreichen, daß die Seele seiner Werke zur Seele des Volkes wird. Ich dächte, das wäre etwas, was wohl der Mühe wert wäre. Von Corneille ging eine Wirkung aus, die fähig war, Heldenseelen zu bilden."

Die Tragödie, die das Rein-Menschliche in seinem ganzen Umfange behandelt, hat nach Goethe auch das Sittliche als einen Hauptteil der menschlichen Natur zum Gegenstande. Eine sittliche Wirkung werde von ihr aber nur dann ausgehen, wenn das Sittliche auch in der Natur des Dichters selbst liege und nicht nur von diesem mit bewußter Absicht in seine Dichtung hineingetragen werde.

Auf Eckermanns Bemerkung, daß man bei schlechten Stücken im Theater aber auch etwas aushalten müsse, bemerkte Goethe: „Das ist eben recht, daß man nicht fort kann und gezwungen ist, auch das Schlechte zu hören und zu sehen. Da wird man recht von Haß gegen das Schlechte durchdrungen und kommt dadurch zu einer desto besseren Einsicht des Guten. Beim Lesen ist das nicht so. Da wirft man das Buch einfach fort, wenn es einem nicht gefällt. Aber im Theater muß man aushalten."

Wir haben bisher nur die Ansichten von Männern erwähnt, die selbst für die Bühne gearbeitet und ihr ihr Bestes gegeben haben. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sie von dieser Institution ein hohes Idealbild in ihrem Innern trugen, gleichviel, ob die zu ihren Lebzeiten existierende Schaubühne diesem entsprach oder nicht. Sie sahen die Idealbühne mit den Augen des Dichters.

Wo es sich jedoch um die Frage nach ihrer sittlichen Wirkung handelt, darf auch die Ansicht eines Mannes nicht ungehört bleiben, der einzig diese Seite ihres Einflusses betrachtet, die ihm als Pädagogen naturgemäß am wichtigsten erscheinen mußte. Wir meinen die Ansicht Jean Jacques Rousseaus.

Den äußeren Anlaß, der ihn dazu führte, seine Ideen über die sittliche Wirkung des Theaters zu entwickeln, bot ihm ein Artikel, den der Akademiker d'Alembert in der von ihm redigierten Enzyklopädie veröffentlichte und der, wie man sagte, von Voltaire, dem persönlichen Gegner Rousseaus, inspiriert sein sollte: „Tout porte à

croire que Voltaire ne s'était pas borné à en indiquer le sens général; d'Alembert dut l'écrire à peu près sous sa dictée."[1])

In diesem Artikel wurde die Errichtung eines Theaters in Genf empfohlen.

Rousseaus Abhandlung, die, der Denkweise jener Zeit entsprechend, die Berechtigung der Schaubühne von ihrer ethischen Bedeutung abhängig macht,[2]) kann als der erste Versuch gelten, in größerem Umfange die ethische Seite der Bühne mit Rücksicht auf Leben und Sitte des gesamten Volkes zu behandeln (Brockerhoff).

Rousseau nimmt unter den Beurteilern der Schaubühne eine exzeptionelle Stellung ein. Mit ihm beginnt die pessimistische Beurteilung der Kultur.

Sein Sendschreiben an d'Alembert nahm den alten Streit über den sittlichen Wert der Schaubühne wieder auf, der im XVII. Jahrhundert in Paris die Federn zahlreicher, meist theologischer Autoren in eifrige Bewegung gesetzt hatte, und soll sich an die in dieser Zeit entstandenen Werke von Nicole und Bossuet ziemlich eng anlehnen, obwohl er diese Autoren nicht nennt, weil es ihm, der mit einer gewissen Geringschätzung von den „déclamations des prêtres" spricht, wohl nicht geeignet erscheinen mochte, an der Seite solcher Bundesgenossen öffentlich zu kämpfen.[3])

Zu der Leidenschaftlichkeit, mit der Rousseau sich dieser Sache hingab, trug der Umstand nicht wenig bei, daß er, wie bereits oben angedeutet, in d'Alembert eigentlich seinen heftigsten persönlichen Feind Voltaire bekämpfte, der mit gleichgesinnten Freunden den ersten Versuch gemacht hatte, durch Privatvorstellungen in seinem Landhause Saint-Jean, umgetauft in Les Délices, bei Genf das Theater dort einzuführen, bis er durch den Widerspruch der Geistlichkeit genötigt wurde, dies Unternehmen zunächst wieder aufzugeben.

Als d'Alembert ihn 1755 dort besuchte, beklagte er sich bei ihm hierüber und veranlaßte ihn, in den Artikel „Genf" seiner Enzyklopädie den Passus aufzunehmen, der die Errichtung eines Theaters in dieser puritanischen Stadt dringend anempfahl. Es hieß darin u. a.: Les représentations théâtrales formeraient le goût des citoyens et leur donneraient une finesse de tact, une délicatesse de sentiment, qu'il est très difficile d'acquérir sans ce secours. La littérature en profiterait sans que le libertinage fit des progrès, et Genève réunirait à la sagesse de Lacédémone la politesse d'Athènes.[4])

---

[1]) J. J. Rousseau, lettre à M. d'Alembert sur les spectacles publiée par L. Brunel. Introduction XXI.

[2]) Er nennt sie „un établissement si contraire à mes maximes" (lettre à d'Alembert).

[3]) J. Brunel, Introduction de la lettre à d'Alembert sur les spectacles.

[4]) Voltaire et J. J. Rousseau par Gaston Maugras.

Auch Voltaire selbst erneuerte die Versuche, das Theater durchzusetzen, immer wieder, so in Lausanne und in Garouge auf Savoyer Gebiet aber dicht bei Genf. Rousseau wurde hierdurch aufs äußerste erbittert. Er entschloß sich zu einer energischen Abwehr.

„Rousseau s'est toujours posé comme le victime des intrigues de Voltaire, victime innocente et pure et dont tous les efforts ont été impuissants à désarmer une haine inspirée par la plus basse jalousie" (Maugras).

Die Beziehungen beider Männer waren anfänglich nicht die schlechtesten gewesen. Rousseau verhielt sich dem berühmten Philosophen, den mehrere Souveräne ihrer Freundschaft würdigten, gegenüber respektvoll und Voltaire beachtete kaum den jungen Mann, den man ihm als talentvoll geschildert hatte.[1])

Je mehr aber Rousseau es sich zur Lebensaufgabe machte, gegen die raffinierte, überkünstelte Kultur seiner Zeit Front zu machen, desto mehr mußte ihm Voltaire als der eigentliche, glänzendste Vertreter dieser Richtung und ihrer kulturellen Bestrebungen erscheinen. So richtete er denn auch bereits in dem discours sur les sciences et les arts einen heftigen persönlichen Angriff gegen ihn, indem er ihm vorwarf, er buhle nur um die Gunst seiner Zeitgenossen, unbekümmert darum, ob seine Werke dauernden Wert besäßen.

Er ruft aus: „Et vous, célèbre Arouet, combien vous avez sacrifié de beautés mâles et fortes à notre fausse délicatesse? Et combien l'esprit de la galanterie, si fertile aux petites choses vous a coûté de grandes!"

Und hieß es nicht Rousseau geradezu provozieren, indem Voltaire seinen Wohnsitz nach Genf verlegte, wo Rousseau nun sehen mußte, wie jener nach und nach an Einfluß gewann, der Liebling der Reichen, der Frauen, der Abgott der Jugend wurde?

„Vous avez aliéné de moi mes concitoyens", rief er ihm zu. „C'est vous qui me rendez le séjour de mon pays insupportable, c'est vous qui me ferez mourir en terre étrangère" (Maugras).

Durch Rousseaus Schrift gegen das Theater war nun der Einfluß Voltaires zunächst gebrochen. Er räumte Genf, setzte aber seine Bestrebungen, die Genfer mit den Segnungen der Bühne bekannt zu machen, dennoch auf zwei, nahe der Stadt, jedoch auf französischem Boden gelegenen Schlössern, Tournay und Ferney, fort und ruhte nicht eher, bis endlich doch in Genf eine Bühne errichtet wurde. Nach zwei Jahren seines Bestehens aber zündeten einige Fanatiker das Gebäude an, das bis auf den Grund niederbrannte.

---

[1]) Vgl. ihre ersten Briefe in den Werken von Perey und Maugras.

Erst 1782, vier Jahre nach dem Tode der beiden Gegner, wurde das Theater dauernd in Genf eingeführt.[1])

Aus dem Gesagten ergibt sich ohne weiteres, daß Rousseaus Erörterungen, weil sie erstens auf einen speziellen Fall, nämlich ob das Theater in Genf zu dulden sei oder nicht, sich beziehen, weil sie zweitens aber einer persönlichen Polemik dienten und zu einem vorher feststehenden Endergebnis führen mußten, einen rein objektiven Charakter nicht haben können.

Wie Maugras berichtet, habe Rousseau auf den Artikel, der übrigens in der Hauptsache theologische Streitfragen behandelte und die Theaterangelegenheit nur nebenher erwähnte, zuerst gar nicht antworten wollen. Als er aber durch Diderot erfuhr, Voltaire sei daran beteiligt, habe er sofort seine Gegenschrift verfaßt, worin die theologische Angelegenheit ganz kurz, dagegen die Theaterangelegenheit sehr breit behandelt ist.

„Da aber das Drama mit Recht als die höchste und vollendetste Kunstform angesehen wird, so kann man in seiner Schrift nicht ohne Grund einen Protest gegen die Kunst im allgemeinen erblicken" (Brockerhoff).

N'était ce pas une plaisante chose que de voir ce compositeur d'opéras écrire contre le théâtre et s'efforcer d'en démontrer les détestables résultats? Mais qu'importe à Rousseau de se mettre en contradiction avec lui-même? Homme de lettres, il a proscrit les lettres, auteur dramatique il peut bien proscrire les spectacles (Maugras).

Rousseau sieht in dem Theater lediglich ein Vergnügen, und zwar, was nach seinen Anschauungen nicht wunder nehmen kann, ein unnützes. Die verbrüdernde, alle Standesunterschiede auflösende Macht der Schaubühne, die später Schiller zu rühmen wußte, leugnet Rousseau. „L'on croit s'assembler au spectacle et c'est là que chacun s'isole c'est là qu'on va oublier ses amis, ses voisins, ses proches, pour s'intéresser à des fables, pour pleurer les malheurs des morts, ou rire aux dépens des vivants."

Auch mit der ästhetischen Theorie von der Reinigung der Leidenschaften durch die Tragödie kann er sich nicht befreunden. Er fragt: Serait-ce que pour devenir tempérant et sage, il faut commencer par être furieux et fou? Das einzige Mittel, um die Leidenschaften zu reinigen, ist die Vernunft, die aber mit dem Theater nichts zu tun hat, wie er meint. „Ainsi le théâtre purge les passions qu'on n'a pas et fomente celles qu'on a.

---

[1]) Eine nähere Darstellung dieses ganzen Streites gibt außer dem genannten Werke von Maugras noch das Werk „La vie intime de Voltaire" von Lucien Perey und Gaston Maugras. Paris 1885.

Weiterhin sagt er: „Je ne sache que trois sortes d'instruments à l'aide desquels on puisse agir sur les moeurs d'un peuple: la force des lois, l'empire de l'opinion et l'attrait du plaisir".

Die Gesetze aber haben mit dem Theater nichts zu schaffen, auf die öffentliche Meinung kann die Bühne nicht wirken, da sie selbst von ihr abhängt, das Vergnügen endlich, das das Schauspiel gewährt, reizt nur dazu, sich diesen Genuß öfters zu verschaffen.

Wenn man aber sagt, die Bühne lehre Liebe zur Tugend und Haß gegen das Laster, so erwidert Rousseau, daß man das Böse gehaßt und das Gute geliebt habe, ehe es eine Bühne gab. Es bestehe aber die Gefahr, daß der Zuschauer, der über erdichtetes Unglück im Theater Tränen vergieße, der große und schöne Taten auf der Bühne bewundere, sich hiermit begnügen könne. Soll er nun etwa all das Gute und Schöne auch im Leben ausüben? Das wäre zu viel verlangt; ist er doch kein Schauspieler.

Es würde zu weit führen, den Ausführungen Rousseaus ins einzelne nachzugehen. Laufen sie doch im Grunde alle auf dasselbe hinaus.

Les traits caractéristiques de cet ouvrage sont l'abus des paradoxes et des digressions perpétuelles auxquelles se livre l'auteur; le théâtre n'est là qu'un prétexte lui servant à exposer les théories les plus étranges sur l'amour, les moeurs, les femmes, Racine, Sophocle etc.

So absprechend urteilen Perey und Maugras in ihrem Werke über Rousseaus Sendschreiben. Uns, die wir ihn mehr zu schätzen wissen als diese und Voltaire, der von ihm sagte: „Rousseau est Diogène et du fond de son tonneau il s'avise d'aboyer contre nous", wird der Standpunkt sympathischer sein, den Brockerhoff dem Werke Rousseaus gegenüber einnimmt, indem er sagt:

„Das Idealbild des Lebens, wie die Bühne es bietet, verleiht der Wirklichkeit einen höheren Wert, welcher unwillkürlich dazu drängt, ein innigeres und nicht selten zugleich tätiges Interesse an ihr zu nehmen. Rousseau sieht nur den Schatten, in welchen ein schönes Bild das Original zu stellen pflegt, nicht das hellere und reinere Licht, welches es über seinen Gegenstand ausgießt. Geben wir auch Rousseau zu, daß die ethisch fördernde Wirksamkeit der Bühne keineswegs so groß ist, wie ihre Verehrer zu seiner Zeit behaupteten, so ist sie doch auch nicht so geringfügig und jedenfalls ihr positiv schädlicher Einfluß nicht so durchgreifend, wie er selbst annehmen zu müssen glaubt."

Wir möchten noch hinzufügen, daß Rousseau instinktiv richtig fühlte, der Wert der Bühne könne nicht in dem von seinen Gegnern ihr zugeschriebenen moralischen Einfluß bestehen. Als Pädagoge sah er sich veranlaßt, gegen diese Behauptung Front zu machen. Ge-

rade sein einseitig pädagogischer Standpunkt hinderte ihn aber, das wirklich wertvolle an dem Institut des Theaters, nämlich seine Bedeutung für die ästhetische Bildung des Menschen, zu sehen.

Aber nicht nur namhafte Dichter, sondern auch regierende Staatsoberhäupter traten wiederholt für die Schaubühne ein, indem sie ihr einen veredelnden Einfluß auf die Sitten zuschrieben. Kaiser Joseph II. gründete 1776 im Theater an der Burg in Wien ein Nationaltheater „zur Verbreitung des guten Geschmacks, zur Veredelung der Sitten". Auch in Preußen hatte man, freilich nur sehr kurze Zeit, eine so hohe Meinung von der Mission der Schaubühne. Es war 1808 unter der Regierung Friedrich Wilhelms III., als durch ein von Königsberg ausgehendes Publikandum das Theater den Anstalten zugezählt wurde, welche Einfluß auf die allgemeine Bildung haben, und es sollte deshalb gleich den Akademieen der Wissenschaften und Künste der Sektion des Ministeriums für den öffentlichen Unterricht und Kultus untergeordnet sein. Dies dauerte jedoch, wie gesagt, nicht lange, denn schon 1810 zählte die Regierung das Theater wieder unter die öffentlichen Anstalten zur Bequemlichkeit und zum Vergnügen und überwies die Aufsicht darüber der Polizei. So blieb es denn, gewiß nicht zum Vorteil der Entwicklung der Schaubühne als Kunstinstitut, bis auf den heutigen Tag. Ist doch das Theater „ein sicheres Barometer für den Stand der Sittlichkeit im großen und ganzen, denn es ist, in welchem Volk und in welcher Zeit auch immer, nirgends und nie weder besser noch schlechter als das jedesmalige nationale Gefühlsleben im Durchschnitt". [1])

Es erübrigt noch einige Worte über die Frage von der Willensfreiheit und der sogenannten poetischen Gerechtigkeit zu sagen.

Eine sittliche Persönlichkeit ist nur der Mensch, der im Besitze seiner Willensfreiheit ist. Mit der Willensfreiheit steht und fällt die tragische Kunst (Günther). Ist die Willensfreiheit aufgehoben, so sinken die handelnden Personen eines Dramas zu bloßen Marionetten herab, die an Drähten willkürlich hin- und herbewegt werden und auf unsere innere Teilnahme keinen Anspruch erheben können.

Der dramatische Held will zunächst sich und die Verwirklichung seiner Individualität. Er ergreift einen bestimmten Zweck als den seinigen, er scheidet sich von seiner Umgebung ab und kommt dadurch in Konflikt mit ihr; er macht seinen Willen zum Gesetz der Welt, um im Kampf mit ihrer Ordnung entweder seine Selbstüberhebung zu büßen oder als Genius einen neuen schöneren Tag in ihr heraufzuführen (Carriere).

Hier tritt uns lebhaft der Gegensatz zwischen Gesetz und Frei-

---

[1]) Richard Rothe, Theologische Ethik § 1106.

heit vor Augen. Wir lernen erkennen, daß die Freiheit nicht darin bestehen kann, dem sinnlichen Triebe, der nur auf behagliche Ruhe und Genuß gerichtet ist, der uns von den Gegenständen abhängig macht, nachzugeben, sondern daß der sinnliche Trieb durch den sittlichen beherrscht werden muß. So erst gewinnen wir Zufriedenheit mit uns selbst, Freude an der Arbeit und somit ästhetisches Wohlgefallen, denn die Welt der sittlichen Ideen ist bestimmt, den bedeutendsten Inhalt des Schönen abzugeben.

Sittlichkeit ist Tätigkeit um der Tätigkeit willen, das radikale Böse aber die Trägheit, die Scheu vor der Mühe, das sich nicht über die Naturbestimmtheit des Selbsterhaltungstriebes zum deutlichen Bewußtsein der Pflicht und der Freiheit erheben wollen.[1])

Und wenn Fichte sagt: „Zur Befreiung von der Erbsünde der Trägheit und ihrem Gefolge, der Feigheit und Falschheit, bedürfen die Menschen der Vorbilder genialer Individuen, die ihnen das Rätsel der Freiheit vorkonstruieren, wie ihnen solche in den Religionsstiftern erstanden sind (Falkenberg), so können wir hinzufügen, daß auch die Kunstwerke der Bühne imstande sind, ihnen solche Vorbilder zu zeigen.

„Nicht das macht frei", sagt Goethe, „daß wir nichts über uns anerkennen wollen, sondern eben, daß wir etwas verehren, das über uns ist. Denn indem wir es verehren, heben wir uns zu ihm hinauf und legen durch unsere Anerkennung an den Tag, daß wir selber das Höhere in uns tragen und wert sind, seinesgleichen zu sein."[2])

Handelt der Held in der Tragödie nicht unter voller eigener Verantwortung, unterliegt er nicht dem ewigen Sittengesetz auf eine Art, die den Anforderungen des Zuschauers an eine sittliche Ordnung der Dinge genügt, fällt er vielmehr einem geheimnisvollen unverständlichen Schicksal schuldlos zum Opfer, so kann er uns zwar jammern, nimmermehr aber kann ein so geartetes Kunstwerk unser sittliches Empfinden befriedigen und damit jene Katharsis, jene Gemütsklärung herbeiführen, die Aristoteles als die vollkommenste Wirkung der Tragödie bezeichnete. Wir verlangen daher vom Dichter, daß er die sogenannte poetische Gerechtigkeit walten lasse, d. h. daß er dem Sittengesetz zu seinem endlichen Siege verhelfe, daß er unsere Begriffe von gut und böse, unser sittliches Urteil nicht trübe und verwirre.

Bemerkenswert und interessant ist ein Ausspruch Goethes über die Wirkung der Tragödie.[3]) Er sagt: „Wer nun auf dem Wege einer wahrhaft sittlichen inneren Ausbildung fortschreitet, wird em-

[1]) Falkenberg, Geschichte der neueren Philosophie S. 372.
[2]) Gespräche mit Eckermann I.
[3]) In der „Nachlese zu Aristoteles' Poetik".

pfinden und gestehen, daß Tragödien und tragische Romane den Geist keineswegs beschwichtigen, sondern das Gemüt und das, was wir das Herz nennen, in Unruhe versetzen und einem vagen, unbestimmten Zustande entgegenführen; diesen liebt die Jugend und ist daher für solche Produktionen leidenschaftlich eingenommen."

Scheint aus diesem im Jahre 1826 niedergeschriebenen Urteil die leidenschaftslose Abgeklärtheit des Greises zu sprechen, der geneigt ist, die leidenschaftliche Eingenommenheit für die tragische Kunst hauptsächlich der Jugend zuzuschreiben, so verdient Goethes an derselben Stelle niedergelegte Ansicht über die vielumstrittene Frage der Aristotelischen Katharsis um so mehr unsere Beachtung, als sie diese von einer Seite ansieht, die von der Ansicht aller anderen Beurteiler abweicht.

Er weist nämlich darauf hin und belegt seine Behauptung durch eine Übersetzung der betreffenden Stelle der Poetik, daß Aristoteles zwar ausspricht, die Tragödie schließe nach einem Verlauf von Mitleid und Furcht mit Ausgleichung solcher Leidenschaften ihr Geschäft ab, daß er aber nirgends sagt, dieser Ausgleich der Leidenschaften solle im Zuschauer vor sich gehen. Nach Goethe handelt es sich hier vielmehr nur darum, daß Aristoteles die Konstruktion der Tragödie habe kennzeichnen wollen, die, nachdem sie Mitleid und Furcht durch Schürzung des Knotens erregt habe, auf dem Theater die Ausgleichung, d. h. den versöhnenden Abschluß vorführen solle. Unter Katharsis habe Aristoteles demnach die aussöhnende Abrundung verstanden, die von allen Dramen, ja von allen poetischen Werken überhaupt gefordert wird.

Mit dieser Auffassung würden allerdings alle die zahlreichen auf die verschiedene Auslegung der Stelle in der Poetik des Stagiriten gegründeten ästhetischen Theorien dahinfallen. Voraussetzung für die Richtigkeit der Ansicht Goethes scheint uns freilich die Möglichkeit, das Wort *κάθαρσις* durch „Ausgleich", „Abrundung" oder dergl. zu übersetzen. Gibt man dagegen zu, daß dies Wort sich mit unserm Begriff „Reinigung" deckt, und diese Ansicht ist wohl unzweifelhaft die richtige, so dürfte Aristoteles doch wohl nicht nur an die Beschreibung des Baues einer Tragödie, sondern an ihre Wirkung auf den Zuschauer gedacht haben.

Abweichend von der oben angeführten Ansicht Goethes sind die Ästhetiker darüber einig, daß Beruhigung, Erhebung der Eindruck der Tragödie ist. Solger erklärt die beruhigende Wirkung des Tragischen daraus, daß durch die Vernichtung die Idee als existierend offenbart wird. Der Untergang der wirklichen Welt selbst ist Offenbarung des Ewigen, der Untergang der Idee als Existenz ist ihre Offenbarung als Idee.[1])

[1]) Vorlesungen über Ästhetik.

Der Zuschauer, mitgesetzt in den angeschauten Subjekten, fühlt in der Tragödie die allgemeine Schuld ebenso wie das Leiden auch als die seinige und richtet sich in diesem Anblicke zu dem Gefühl der absoluten Ehrfurcht vor der absoluten sittlichen Macht auf. Die Unlust aber, die als erste Stimmung in der Ehrfurcht liegt, löst sich auf in das höchste Gefühl, ein Glied des ewigen Ganzen zu sein. Kommt dazu im angeschauten Subjekt die Anerkennung der Schuld und dadurch die innere Überwindung des Leidens, so wird die Lust durch den Anblick der wiederhergestellten, in die absolute aufgenommenen subjektiven Erhabenheit verdoppelt.[1])

Wir sehen in der Tragödie nach des Dichters Worten:

„Das große gigantische Schicksal,
welches den Menschen erhebt,
wenn es den Menschen zermalmt."

Man hat namentlich aus dem Lager der Pessimisten gegen die poetische Gerechtigkeit heftige Angriffe gerichtet, hauptsächlich mit der Begründung, daß das Leben selbst ungerecht sei und oft den Unschuldigen leiden lasse. Daher dürfe in der Kunst, wenn sie wahr sein wolle, Gerechtigkeit ebensowenig walten wie bei den Richtern dieser Welt. Darauf wäre zunächst zu erwidern, daß es, wie bereits erwähnt, nicht Sache der Kunst ist, nur die Wirklichkeit, und zwar die absolute darzustellen, sondern daß sie uns ein solches Bild der Zeit und der sie bewegenden Fragen bietet, wie es sich im Auge des Dichters spiegelt, dann aber auch, daß das Leben durchaus nicht überall Ungerechtigkeit und unschuldiges Leiden aufweist. Der Dichter würde also nicht die Welt wie sie ist, treu und wahr darstellen, wenn er konsequent den Guten leiden und den Bösen triumphieren ließe (Günther). Die poetische Gerechtigkeit, die Günther definiert als „einen Ausgleich der gestörten sittlichen Ordnung, eine notwendige Wiederherstellung der Harmonie im Reiche der Sittlichkeit", läßt sich an allen klassischen und sonstigen anerkannt guten Dramen mit Leichtigkeit nachweisen.

Haben unsere bisherigen Betrachtungen der ethischen Wirkung der Schaubühne auf die Allgemeinheit gegolten, so scheint es doch in diesem besonderen Falle geboten, auch die Ansichten über ihre sittlichen Wirkungen auf die einzelnen zu erörtern, die gewissermaßen die Tastnerven sind, durch die der Reiz der Bühne auf uns übertragen wird. Es sind dies die Schauspieler. Die theologische Ethik [2]) hat sich dieser Frage mit Vorliebe angenommen. An sich steht es ja wohl außer allem Zweifel, daß, wenn wir neben der ästhetischen Hauptwirkung auch eine sittliche Wirkung zugeben, diese von der

[1]) Vischer, Ästhetik.

[2]) Schleiermacher, Die christl. Sitte S. 675 ff.: Rothe, Christliche Ethik III S. 747 ff.; Martensen, Christl. Ethik II S. 307 ff.

Bühne nur dann ausgehen kann, wenn sie uns durch einen sittlich hochstehenden und auch als sittlich geachteten Menschen vermittelt wird. Ein sittlich hochstehender Schauspieler ist auch der beste Interpret sittlicher Ideen. Rothe geht in seinen Ausführungen so weit, zu behaupten, daß die stehenden Theater und ein eigener Schauspielerstand der sittlichen Wirkung der Kunst hinderlich sei.

Durch die Menge der Vorstellungen sei es nötig, neben den nicht allzu zahlreichen wertvollen Dramen auch das Mittelmäßige und Schlechte auf die Bühne zu bringen, wodurch der sittliche Standpunkt der Schauspieler wie des Publikums herabgedrückt werden müsse. Er fordert deshalb Beschränkung der theatralischen Aufführungen und stellt als Ideal eine Nationalbühne hin, auf der begabte Männer und Frauen aller Stände an nationalen Festtagen „vor dem Volke in den Momenten seiner gehobensten Stimmung die höchsten menschlichen und nationalen Gefühle desselben künstlerisch darstellen sollten".

Schleiermacher macht gegen den Schauspielerstand geltend, daß die schauspielerische Begabung nicht selbständig genug sei, um darauf einen Lebensberuf zu gründen.

Das Maß der Sittlichkeit des besonderen Berufes hänge ab von dem Maße, in dem er mit dem allgemein menschlichen Berufe zusammenhänge. Auch kann er die Tätigkeit des Schauspielers wenigstens auf dem modernen Theater nicht sehr hoch einschätzen, weil der Schauspieler die Gestalten des Dramas nicht so wiedergeben könne, wie der Dichter sie mit seinem inneren Auge erschaue, sondern weil er nur mikrologisch beobachte, was sich auf die äußere Darstellung beziehe. Ähnlich äußert sich Eckermann gegen Goethe[1]): „Von einem Dichter nur mittelmäßig gezeichnete Charaktere werden bei der Theaterdarstellung gewinnen, weil die Schauspieler als lebendige Menschen sie zu lebendigen Wesen machen und ihnen zu irgend einer Art von Individualität verhelfen. Von einem großen Dichter meisterhaft gezeichnete Charaktere dagegen, die schon alle mit einer durchaus scharfen Individualität dastehen, müssen bei der Darstellung notwendig verlieren, weil die Schauspieler in der Regel nicht durchaus passen und die wenigsten ihre eigene Individualität so sehr verleugnen können. . . . So entsteht ein Gemisch, und der Charakter verliert seine Reinheit. Die Stücke eines großen Dichters werden daher immer nur in einzelnen Figuren so zur Erscheinung kommen, wie es die ursprüngliche Intention war."

Selbständiger und daher berechtigter sei der Beruf des Schauspielers bei dem antiken Theater und bei der komischen Bühne der Italiener gewesen. Bei dem antiken Theater fiel das mikrologische Spiel mit Gestalt, Mienenspiel und dergl. schon wegen der Masken

[1]) Gespräche I.

fort, und das Verhältnis des Dichters zum Schauspieler war ein sehr nahes. Bei dem italienischen komischen Theater, wo dem Schauspieler die Handlung nur in ihren Grundzügen gegeben gewesen sei und er selbst als Improvisator die Rolle ausgeführt und demnach das Werk des Dichters selbständig fortgesetzt und vollendet habe, sei er als ein Künstler in ganz besonderem Sinne anzusehen.[1])

Daß dieser Standpunkt unberechtigt ist, leuchtet ohne weiteres ein. Denn bei der gesamten dramatischen Kunst wird das Drama erst vollendet durch die Verlebendigung auf der Bühne. Erst durch die Kunst des Schauspielers erhalten die Gestalten der Dichtung ihr volles Leben, ihre Farbe, und somit kann er in jedem Falle als der selbständige Fortsetzer des Dichters gelten.

Aber auch in seinem Verhältnis zum Publikum glaubt Schleiermacher dem Schauspielerberuf wenigstens für die Gegenwart eine Berechtigung abstreiten zu müssen. Er sagt nämlich, der Schauspieler habe gar keinen Einfluß darauf, den Geschmack des Publikums zu bilden, „denn er spielt neben dem Dichter eine so untergeordnete Rolle, daß ihm gar kein korrektives Handeln mehr möglich ist. In einem solchen Verhältnis soll aber niemand stehen, daß er zwar etwas hervorbringen hilft, aber keinen Einfluß darauf haben kann, daß es besser wird".

Wenn wir jedoch zugeben, daß das Drama auf der Bühne, also eben durch den Schauspieler seine Vollendung, sein eigentliches Leben erst erreicht, so können wir auch nicht anstehen, dem darstellenden Künstler einen bedeutenden, selbständigen Anteil an dem korrektiven oder wenigstens den Geschmack bildenden Einfluß neben dem Dichter einzuräumen.

Noch seltsamer muß uns es jedoch erscheinen, wenn Schleiermacher fortfährt: „Jeder besondere Beruf hat eine zwiefache Wurzel. Die eine ist eine eigentümliche Anlage, die andere ist ein eigentümliches Glied des Naturganzen, auf welches gewirkt werden soll. Worauf sollte nun der Beruf des Schauspielers beruhen?"

Die eigentümliche Anlage sei das mimische Talent; das finde indessen seine Anwendung schon im Kreise der freien geselligen Darstellung, auch besäßen es Personen aus allen Ständen der Gesellschaft. Dieser Punkt müsse also zurücktreten.

Die zweite Wurzel könnte nur die dramatische Dichtkunst sein, und man könnte also sagen, daß der Schauspielerberuf darauf gegründet wäre.

Dies sei jedoch nicht der Fall, „denn unsere Dichter bedürfen

---

[1]) Auch Goethe erzählt, daß er solche improvisierten Komödien in Venedig gesehen habe, und daß die Wirkung, die diese hervorbrachten, ganz außerordentlich gewesen sei (Gespräche mit Eckermann III).

des Theaters nicht, und unsere dramatischen Dichtungen sind von der Darstellung unabhängig". Er meint daher, es fehle an einem zureichenden Grunde für einen besonderen Schauspielerstand, und daß er sich gebildet habe, müsse als eine falsche Richtung angesehen werden. Nach dem oben Gesagten erledigen sich auch diese Einwürfe gegen die Berechtigung eines Schauspielerstandes von selbst. Können wir doch an einen Fortbestand und eine gedeihliche Entwicklung der dramatischen Kunst ohne Zusammenhang mit der Bühne, ja ohne die Existenz einer solchen nimmermehr glauben.

Der Aufgabe aber, die großen Werke dieser Dichtungsform zu verkörpern, würde die von Rothe postulierte nationale Festbühne mit ihren dilettantischen Darstellern nimmermehr gewachsen sein.

Diesen Standpunkt nimmt auch Martensen Rothe gegenüber ein, der im übrigen das Bedenkliche des Schauspielerstandes darin sieht, daß nämlich der Schauspieler, welcher sich fortgesetzt in fremde Charaktere vertieft, ja diese sich völlig zu eigen macht, dadurch seinen eigenen Charakter einbüße, daß durch das fortwährende Leben im Scheine die innerste Wahrheit seiner Persönlichkeit verloren gehe, er selber charakterlos werde.

Diesen selben Vorwurf gegen den Schauspielerstand erhebt auch J. J. Rousseau in dem bereits erwähnten Schreiben an d'Alembert. Er sagt: Qu'est-ce que le talent du comédien? L'art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est, de se passionner de sang-froid, de dire autre chose que ce qu'on pense, aussi naturellement, que si l'on le pensait réellement et d'oublier enfin sa propre place à force de prendre celle d'autrui.

Was der Schauspieler nun auf der Bühne so gut verstehe, nämlich eine andere Person vorzutäuschen, das könne er nach Rousseaus Meinung auch sehr wohl im wirklichen Leben versuchen. Da im übrigen Rousseaus Vorwürfe gegen den Schauspielerstand aus den Anschauungen einer Zeit heraus zu erklären sind, die gegen die Angehörigen des Theaters noch mit höchstem Mißtrauen, ja mit Verachtung erfüllt war und die heute, wenn auch noch immer nicht völlig, so doch größtenteils für überwunden gelten können, so dürfen wir über dieselben hier wohl hinweggehen.

Martensen schränkt diesen Vorwurf gegen den Schauspielerstand ohne Zweifel mit Recht dahin ein, daß er hinzufügt: ein Schauspieler, der auf sittlicher Grundlage stehe, besitze in seiner Kunst auch ein Mittel zur Vertiefung und Entwicklung seines Charakters. Die Versetzung in fremde Charaktere und ihre sittlichen Zustände fördere die Selbsterkenntnis. Auch Selbstverleugnung und Resignation habe er des öfteren zu üben, da oft genug seine eigene Seelenstimmung mit der darzustellenden sich in schmerzlichsten Konflikten

befände. Alles hängt eben nur davon ab, daß der Schauspieler nur wahrhaft Charakter habe; durch seine Studien und seine Darstellungen wird er ihn gewiß nicht verlieren (Schleiermacher). Für uns aber ist der sittliche Charakter des Schauspielers darum von besonderer Bedeutung, weil von einem solchen Darsteller reinere ästhetische Wirkungen ausgehen.

Sollen nun von der Bühne sittliche Anregungen, die zu ästhetischen Eindrücken führen, ausgehen, so wird sich auch das Publikum darüber klar werden müssen, daß es diesem Institut gegenüber Pflichten hat. Betrachtet man das Theater nur als die Stätte seichtester Unterhaltung und Zerstreuung, sucht man es nur auf, um sich über einige Stunden mühelos hinwegtäuschen zu lassen, so macht man es ihm unmöglich, seinen höheren Beruf zu erfüllen.

Man entweiht und entwürdigt die Kunst, wenn man sie herabsetzt zu einem bloßen Mittel der Zerstreuung. Der Begriff der Zerstreuung selbst, welcher hierbei zugrunde gelegt wird, ist unsittlich und schädlich, wie jeder bloße Zeitvertreib, der sich an die niederen Seiten unseres Wesens wendet und uns in keiner Hinsicht fördert. Nicht ein Ausschalten aller Geistes- und Gemütskräfte, sondern deren harmonische, freie Betätigung im Dienste des reinen Gefühls der Humanität ist das Ziel der Kunst (Kinkel).

Auch die übertriebene Wertschätzung der Äußerlichkeiten ist geeignet, das Niveau herabzudrücken.

Auf diesem Gebiet wird seitens der Leiter der Schauspielhäuser gesündigt, indem sie höheren Wert darauf legen den Zuschauer durch glänzende Bühnenbilder zu blenden, als den geistigen Gehalt der Dichtung zur wirksamsten Geltung zu bringen. Ebenso beteiligt sich aber auch das Publikum an diesem kunstfeindlichen Tun, indem es die Persönlichkeiten der Darsteller mit ungebührlichem Kultus umgibt, jedem kleinlichen Theaterklatsch sein höchstes Interesse zuwendet und die Wucherpflanze der Theaterkritik groß gezogen hat, die Martensen nicht mit Unrecht in ihrem Übermaß als eine geistige Seuche bezeichnet. „Die Kritik ist da um der Kunst willen", sagt er, „und nicht die Kunst um der Kritik willen; und die zunächst und vor allem einzunehmende Stellung zu einem Kunstwerke ist die der Empfänglichkeit und Hingebung und besteht darin, daß wir dasselbe auf uns wirken lassen, was es uns zu geben hat und was wir eben zu fassen imstande sind. Danach erst kann die Kritik die ihr zukommende Stelle einnehmen."

Daß ohne die Fähigkeit einer rückhaltlosen Hingabe des Empfangenden eine Wirkung der Kunst so gut wie unmöglich ist, daß sich uns die Pforten der Kunst nur erschließen, wenn wir mit allen Kräften des Gemüts um sie werben (Kinkel), betont auch Goethe, der dem deutschen Publikum vorwirft, es mache sich durch seine

tiefen Gedanken und Ideen, die es überall hineinlege, das Leben unnötig schwer. „Ei, so habt doch einmal die Courage, euch den Eindrücken hinzugeben, euch ergötzen und erheben zu lassen, ja, euch belehren und zu etwas Großem entflammen und ermutigen zu lassen, aber denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre!“ (Gespräche mit Eckermann III.)

Von den Gegnern des Theaters wird auch häufig betont, daß die Notwendigkeit des Gelderwerbs, die Rücksicht auf die Kasse es unmöglich mache, höheren Idealen nachzustreben. Man müsse eben den niederen Instinkten der eitlen Vergnügungssucht des Publikums schmeicheln, das eine entschiedene Abneigung gegen jede tiefere Kunst zeige. Mag dieser Standpunkt zum Teil auch berechtigt sein, so werden wir doch wiederum Goethe beistimmen müssen, wenn er sagt: „Nichts ist für das Wohl eines Theaters gefährlicher, als wenn die Direktion so gestellt ist, daß eine größere oder geringere Einnahme der Kasse sie persönlich nicht berührt . . . Es liegt einmal in der menschlichen Natur, daß sie leicht erschlafft, wenn persönliche Vorteile und Nachteile sie nicht nötigen“ (Gespräche mit Eckermann III).

Weder bloßes Zerstreuungsbedürfnis noch spitzfindige Reflexion bringe der Theaterbesucher mit, der von dem Kunstwerk tiefe Eindrücke empfangen will! Auch im Reiche der Kunst gilt es in seiner Weise, daß wir ungeachtet aller unserer Reflexionen wie die Kinder werden müssen, um in dasselbe einzugehen. Darauf freilich müssen wir uns verstehen, die Phantasiewelt der Kunst und das wirkliche Leben ins rechte Verhältnis zu bringen. Ohne diese Fähigkeit wird niemand von einem Kunstwerk Gewinn haben (Martensen).

Der Künstler straft und segnet unsere Seele. Er löst das Endliche auf und verdichtet das Unendliche; er tötet die Notwendigkeit des Zeitlichen, um unser Herz mit Ahnungen der Ewigkeit zu füllen (Kinkel).

Religiöse Anregungen.

Wie in der Kunst sowohl Güte als Wahrheit vereinigt ist, so auch in der Religion. Denn in Gott — wir folgen hier dem Gedankengange Solgers — insofern er in unser Bewußtsein eintritt, ist die höchste Güte; ohne diese Offenbarung in uns ist die Sittlichkeit nicht möglich. Ebenso ist es mit der Idee der Wahrheit. Prüfen wir uns, was wir wesentlich an sich sind, so werden wir finden, daß alles, was unsere Individualität betrifft, nur Erscheinung ist, das Wahre hingegen nur Offenbarung des göttlichen Wesens in uns. Die höchste Wahrheit aber ist allein in der Religion; alle andere Wahrheit ist nur das Streben danach.

Das Schöne nun als Einheit der Idee und Erscheinung kann, sofern es Erscheinung ist, auf die Idee bezogen werden und derselben entgegentreten, insofern es Schönes ist. Die Idee im Gegensatz der Erscheinung gestaltet sich zum Prinzip der Religion; wo die Erscheinung in die Idee aufgeht, ist der religiöse Standpunkt.

So entsteht zwischen Religion und Schönheit ein Kampf und Widerspruch; denn beide suchen etwas ganz Entgegengesetztes.

In der religiösen Betrachtung verliert sich unser ganzes Bewußtsein in die göttliche Idee. In der Schönheit ist umgekehrt das göttliche Prinzip ganz in die Erscheinung versunken, etwas Wirkliches geworden, das unter der Form der Zeitlichkeit gedacht wird.

Man kann von der Religion aus die Kunst und die Betrachtung der Welt aus dem Gesichtspunkt des Schönen verdammen.

Doch kann es dem Denkenden nicht entgehen, daß bei tieferem Gefühl von dem Gehalt dieses Gegensatzes beide Prinzipien sich immer mehr nähern und ineinander übergehen.

Die Religion kann nicht bestehen ohne die Kunst als bloß Rationales; dies ist die andere Seite der Religion. Soll sich das religiöse Prinzip offenbaren, so kann dies nur in Erscheinungen geschehen, die fähig sind, eine Idee darzustellen. Ebenso liegt die Beziehung auf das Religiöse ganz in der Sphäre der Kunst.

Dazu sagt Vischer: Die Religion und die Schönheit gehören allerdings in dasselbe Gebiet, denn beide sind Weisen, worin der Geist die Idee als wahrhaft wirkliche zu seinem Inhalt hat, worin also die Idee ihre Wirklichkeit in die Gewißheit von sich erhebt, und dadurch der Gegensatz zwischen objektivem und subjektivem Geist sich zum absoluten Geiste auflöst.

Diese Gewißheit selbst bewegt sich durch verschiedene Stufen; sie bestimmt sich als Glaube in der Religion, und da dieser Glaube die Wirklichkeit der Idee unter der Form der Einzelheit auffaßt, die Schönheit aber ebenfalls ein Schein ist, als sei diese Wirklichkeit im Punkte einer Einzelheit beschlossen, so folgt, daß beide Weisen des absoluten Geistes seien, die in wesentlicher Verwandtschaft stehen.

Diese Verwandtschaft wird sich als tätiges Verhältnis zwischen beiden dahin bestimmen, daß die Religion dem Schönen denselben Inhalt, den das Schöne ohne dies auch hat, die Wirklichkeit der Idee nämlich, als einen im Sinne des absoluten Geistes bereits geformten überliefert.

Die nahen Beziehungen zwischen Kunst und Religion werden uns bereits dadurch klar, daß wir uns vergegenwärtigen, wie die Kunst überhaupt, besonders aber die dramatische Kunst aus religiösem Kultus hervorgegangen ist. Und wie sich bei allen Völkern auch auf ihrer primitivsten Entwicklungsstufe die Spuren irgend eines

religiösen Kultus finden, so lassen sich auch überall die Anlagen zu einer, wenn auch noch so bescheidenen künstlerischen Betätigung nachweisen. Religion und Kunst, beide scheinen dem Menschen angeboren zu sein. Daß bei den alten Griechen, dem ersten Volk, in dem die dramatische Kunst einen bedeutenden Höhepunkt erreichte, die Schaubühne mit dem religiösen Kultus eng verknüpft war, wurde bereits in der Einleitung erwähnt. Das Christentum fand das antike Theater schon im Verfalle vor, und so war es kein Wunder, daß die alten Kirchenväter eine feindliche Stellung ihm gegenüber einnahmen.[1])

Da das Theater sich jedoch nicht unterdrücken oder völlig ausrotten ließ, entschloß sich die Kirche mit der Zeit wohl oder übel, den unbequemen Gegner in ihren Dienst zu nehmen.

Das geistliche Spiel, zuerst von Geistlichen in der Kirche, dann auch unter Hinzuziehung weltlicher Schauspieler außerhalb der kirchlichen Gebäude aufgeführt, diente außer zur Erbauung auch als Mittel, die kirchliche Geschichte fortzupflanzen. Es wurde in Deutschland, wie in England, Frankreich und Spanien beliebt und zeugte von dem friedlichen Verhältnis zwischen Kirche und Schaubühne.

Auch Luther, der ja überhaupt der Kunst freundlich gesinnt war und der Schulkomödie das Wort redete, da sie die Knaben im Lateinischreden übte und ihre Weltbildung fördern half, spricht sich durchaus nicht feindselig über das Theater aus. Er sagt in den Tischreden: Christen sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bisweilen grobe Zoten und Bübereien darin sind, da man doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfe lesen.[2]) Selbst der strenge Calvin hatte nichts dagegen, daß in Genf 1546 Bürger ein moralisches Schauspiel aufführten. Dieses Spiel fand sogar an einem Sonntag statt, und die Abendpredigt wurde deshalb eingestellt (Hagenbach). Als die Bürger aber daran Geschmack gefunden hatten und solche Schauspiele öfter wiederholen wollten, verbot der Magistrat das Schauspiel in Genf, und bei diesem Verbot blieb es, bis sich die bereits erwähnte Kontroverse zwischen Rousseau und Voltaire über das Theater entspann.

Mit dem Auftauchen der englischen Komödianten in Deutschland und der dadurch hervorgerufenen Bildung deutscher Schauspielertruppen, die nun durch ihre lockeren Sitten mancherlei Anstoß gaben, begann das feindliche Verhalten der Kirche zur Schaubühne.

Wie in Frankreich die Jansenisten und ihr Wortführer Nicole, an den später Rousseau anknüpfte, wie in England die prostestan-

[1]) Vgl. Luthardt, Geschichte der christlichen Ethik I.
[2]) Hagenbach, Kirche und Schauspiel. Protestantische Monatsbl. 1862.

tischen Puritaner, unter ihnen William Pryne, der eine Histriomastix [1]) schrieb, so traten in Deutschland zahlreiche Geistliche gegen das Schauspiel, namentlich aber gegen die Schauspieler selbst auf, denen man in einzelnen Fällen sogar die Darreichung des Sakraments auf dem Totenbette verweigerte. Während die orthodox-lutherische Partei die Schauspiele nnter die Adiaphora rechnete, verwarfen die Pietisten sie durchaus,[2]) und auf Speners Antrag hin sollte das Theater in Berlin gänzlich abgeschafft werden, wozu es freilich nicht kam.

Spener war im übrigen kein prinzipieller Gegner der dramatischen Kunst. Er wußte von den Komödien des Andreas Gryphius zu rühmen, daß sie ihn im Guten bestärkt hätten (Hase).

Doch auch an Verteidigern des Schauspiels fehlte es unter den Theologen nicht. Das zeigte der erste Hamburger Theaterstreit zu Ende des 17. Jahrhunderts. Die beiden Geistlichen Anton Reiser [3]) und Elmenhorst,[4]) der selbst Verfasser von Operntexten war, standen sich hier, jener als Angreifer, dieser als Verteidiger des Theaters gegenüber und die zur Entscheidung der Streitigkeit angerufenen theologischen Fakultäten von Wittenberg und Rostock fällten das merkwürdige Urteil, daß theatralische Schaustellungen nur zulässig seien, wenn sie biblische Stoffe behandelten. Im Gegensatz zu dieser Anschauung glaubte man im 18., zum Teil auch im 19. Jahrhundert wiederum von der Bühne alles fernhalten zu müssen, was zu der Religion nur irgend in Beziehung stand. Man kann von dem Umschwung der öffentlichen Meinung bezüglich des Verhältnisses von Theater und Kirche kein deutlicheres Bild bekommen, als durch die Betrachtung der verschiedenen Standpunkte zur Frage der Darstellung des Heiligen auf der Bühne.

Auf die Erörterung der Frage, wie weit die Darstellung des Heiligen auf der Bühne zulässig ist, beschränken sich hauptsächlich

---

[1]) Eine Komödiantentragödie, die, selbst in dramatischer Form, als eine Art letztes Gericht alle Zeugen der Vorzeit gegen das Theater um sich versammelnd, das Urteil ewiger Verdammung gegen Schauspieler und Schauspielergenossen ausspricht (Karl Hase, Das geistliche Schauspiel).

[2]) Der Streit über die Mitteldinge kam zu tatsächlicher Verhandlung und Bedeutung aus Anlaß des Theaterbaues in Hamburg 1677. (Luthardt, Geschichte der christl. Ethik II). Vgl. weiter unten.

[3]) Verfasser der Theatromania oder die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Skribenten verdammt 1681.

[4]) Elmenhorst erwies in seinem Werke Dramatologia antiquo-hodierna (1688), daß die Oper etwas weit Besseres sei als das heidnische Schauspiel, das die Kirchenväter mit Recht verdammt hätten. Nichts Leichtsinniges und Abgöttisches geschehe auf dem Schauplatze noch hinter demselben; „auch übriges Gesöffe“ werde nicht gestattet (Hase).

die Äußerungen der Theologen des 19. Jahrhunderts über die Schaubühne. Bevor wir jedoch auf diese näher eingehen, sei noch des zweiten Hamburger Theaterstreites gedacht, in welchem der durch seine literarische Fehde mit Lessing berühmt gewordene Hauptpastor Goeze sich wohl als einer der letzten grundsätzlichen Gegner des Theaters zeigte. Er verurteilt dieses Institut rückhaltlos, und zwar, seinem eigenen Eingeständnis gemäß, ohne es zu kennen. Er sagt in seiner Schrift: „Theologische Untersuchung der heutigen deutschen Schaubühne überhaupt, wie auch der Frage, ob ein Geistlicher, insonderheit ein wirklich im Predigtamt stehender Mann, ohne ein schweres Ärgernis zu geben, die Schaubühne besuchen, selbst Komödien schreiben, aufführen und drucken lassen und die Schaubühne so wie sie jetzt ist verteidigen und als einen Tempel der Tugend, als eine Schule der edlen Empfindungen und der guten Sitten anpreisen kann“: „Ich habe dergleichen (Schauspiele) nie gesehen, indes kann ich mir keine andere Vorstellung davon machen, und dazu berechtigt mich schon der bloße Titel, als daß dieselben eine Art der üppigen Augenlust sind.“

Wir können heute über Goezes engherzige Ansichten füglich hinweggehen. Erweckten sie doch schon seinerzeit in Hamburg lebhaften Widerspruch, und zwar in erster Linie bei denen, die von Lessings Anschauungen über das Wesen einer deutschen Nationalbühne, wie er sie in seiner hamburgischen Dramaturgie niedergelegt hat, durchdrungen waren. Auch diesmal mußte die theologische Fakultät einer Universität ihr Gutachten abgeben. Goeze wandte sich nach Göttingen, und man entschied dort, daß dramatische Spiele zwar zuzulassen seien, doch müßten sie frei sein von allem, was der christlichen Moral widerspräche, und dürften nichts von Liebe und Liebschaften enthalten (Hase).

Ähnlich engherzige und einseitige Ansichten wie bei Goeze finden wir bei Tholuck, dem Erneuerer des Pietismus im vorigen Jahrhundert und wohl dem letzten prinzipiellen Gegner der Schaubühne, der in seiner kleinen Schrift „Eine Stimme wider die Theaterlust“ kein Bedenken trägt, die Anklagen der Kirchenväter gegen die Schaubühne ins Feld zu führen, ohne zu berücksichtigen, daß diese dem heruntergekommenen antiken Theater galten, mithin für die Gegenwart keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit mehr haben können.

Wenn wir uns nun fragen: Ist die Darstellung des Heiligen auf der Bühne zulässig oder nicht? so müssen wir uns zunächst klar machen, daß das Heilige selbst gar nicht darstellbar ist. Man kann nur heilige Handlungen darstellen und Personen, die durch diese Handlungen geheiligt werden. Wie weit sich aber die dramatische Kunst in der Darstellung heiliger Handlungen zu beschränken habe, das ist eine ganz individuelle Gewissensfrage.

Im allgemeinen sind die neueren Theologen[1]) sich darüber einig, daß das Gebet als direkte Hinwendung zu Gott, besonders das Vaterunser, ferner die Beichte, das Sakrament des heiligen Abendmahls, auf der Bühne unstatthaft und das religiöse Empfinden verletzend seien. Auch Goethe bezeichnet es als als „ganz unpassend", daß auf dem Theater gebetet werde. „Wenn du beten willst, steht geschrieben, so gehe in dein Kämmerlein und schließe die Tür hinter dir zu. Aber auf dem Theater soll man nicht beten."[2])

Doch lassen sich unseres Erachtens allgemein gültige Gesetze darüber, inwieweit die dramatische Poesie und die Bühne von diesen Dingen Gebrauch machen dürfe, nicht aufstellen. Es kommt in erster Linie darauf an, in welcher Form, in welchem Zusammenhange derartige Dinge auf die Bühne gebracht werden. Es ist nicht unmöglich, daß religiöse Gemüter sich auch heute noch durch die von Theologen gern als Beispiel für die Unstatthaftigkeit heiliger Handlungen auf der Bühne angeführte Darreichung des Sakraments des heiligen Abendmahls im letzten Akt der „Maria Stuart" verletzt fühlen. Ebensosehr ist es aber auch möglich, daß andere Zuschauer von dieser Szene gerade den tiefsten Eindruck empfangen. Auch mit den an sakramentale Handlungen der christlichen Kirche und an die Leidensgeschichte Christi anklingenden Szenen des Wagnerschen „Parsifal", um ein Beispiel aus neuester Zeit anzuführen, dürfte es sich so verhalten.

Wenn die Theologen auch die Person Luthers von der Darstellung auf der Bühne ausgeschlossen wissen wollen, da er „inkommensurabel" sei (Martensen), so möchten wir entgegnen, daß er das für die Bühnendarstellung in dem von Martensen und anderen Theologen als Beispiel herangezogenen Schauspiel von Zacharias Werner „Die Weihe der Kraft" allerdings ist, jedoch nicht aus religiösen Gründen, sondern aus rein künstlerischen, indem es dem Dichter nicht gelungen ist, den Helden aus der Sphäre alltäglicher Wirklichkeit in die dichterischer Wahrheit zu erheben. Bei allen Helden der Geschichte, deren Lebensumstände historisch feststehen, ist die Erfüllung dieser Bedingung ebenso schwierig wie unerläßlich.

Dräseke in seiner kleinen Schrift über die Darstellung des Heiligen auf der Bühne unterscheidet mit Recht zwei Arten des Heiligen. Heilig ist erstens alles, was den Inhalt des höheren Menschenlebens ausmacht: Die Liebe, die Tugend, die Pietät, die Treue, die Selbstverleugnung usw. Im engeren Sinne heilig ist alles das, was unmittelbar auf Gott und seine Verehrung Bezug hat.

---

[1]) Schleiermacher, Die christliche Sitte; Martensen, Christliche Ethik; Portig, Religion und Kunst.

[2]) Gespräche mit Eckermann II.

Was die Bühne darstellen will, muß aber vor allem interessant genug, ferner durch ihre Mittel darstellbar, endlich einer schönen Darstellung fähig sein.

Fassen wir nun das Religiöse als das unmittelbar auf Gott und seine Verehrung Bezügliche, so werden wir ihm das Interesse im weitesten Sinne nicht absprechen können. Inwiefern es sich in Handlungen und unter Bildern offenbart, ist es auch darstellbar. Daß es aber einer idealschönen Darstellung fähig ist, leuchtet ohne weiteres ein. Warum sollte also das Heilige selbst in diesem engeren Sinne von der Bühne ausgeschlossen bleiben?

Beweisen doch die Passionsspiele in Tirol und Oberbayern, namentlich die von Oberammergau, obgleich sie, wie Sell meint, gewissermaßen einen Anachronismus darstellen, ein Überbleibsel der Mysterien des Mittelalters — eine Auffassung, die wir in der Einleitung ebenfalls aussprachen —, daß die Darstellung heiliger Handlungen nicht nur die naive Landbevölkerung jener Gegenden, sondern auch gläubige Christen aus den gebildeten Ständen aufs tiefste ergreifen kann. Religiöse Gefühle mannigfacher Art können durch solche Darstellungen in den Zuschauern geweckt werden. Christi Liebe erregt in uns das Gefühl ehrfürchtiger Dankbarkeit. Christus tritt uns menschlich näher, wenn wir sehen, wie er menschlich leidet. Er hungert und dürstet, er weint am Grabe des Lazarus.

Auch ein Gefühl der eigenen Nichtigkeit gegenüber der Heiligkeit Gottes überkommt uns, wenn Moses des Herrn im feurigen Busch gewahr wird, wenn Zacharias erschrickt bei der Erscheinung des Engels des Herrn zur Rechten des Altars, wenn Petrus ausruft: „Herr gehe hinaus von mir, ich bin ein sündiger Mensch!“

Wenn Dräseke meint, daß gewisse Vorgänge für die Bühne physisch und moralisch zu groß seien — unter ersterer Kategorie nennt er einen Sonnenaufgang, eine Mondscheinlandschaft, selbst einen Krönungszug, unter letzterer eine Gesetzgebung auf Sinaï, eine Ölbergszene, eine Kreuzigung —, so erledigt sich diese Frage durch die inzwischen gemachten enormen Fortschritte der Bühnenkunst in technischer Beziehung zum Teil von selbst. Die Darstellung gewisser Dinge wird freilich für die Bühne stets unerreichbar bleiben.

Ohne weiteres springt es aber in die Augen, daß das Heilige im weiteren Sinne, also der höhere sittliche Inhalt des Menschenlebens, nicht nur von der Bühne nicht ausgeschlossen ist, sondern geradezu ein integrierender Bestandteil ihrer edelsten Kunstwerke sein muß, da er ästhetische Wirkungen auslöst. In ähnlichem Sinne äußert sich auch Goethe gegen Eckermann,[1]) wenn er sagt: „Die Religion steht in demselben Verhältnis zur Kunst, wie jedes andere

[1]) Gespräche I.

höhere Lebensinteresse auch. Sie ist bloß als Stoff zu betrachten, der mit allen übrigen Lebensstoffen gleiches Recht hat. Ein religiöser Stoff kann ein guter Gegenstand für die Kunst sein, jedoch nur in dem Falle, wenn er allgemein menschlich ist."

Das Christentum ist keine barbarische Religion, sondern vereinbar mit der höchsten menschlichen Bildung, auf die es hinweist (Hase). Dieser aber dient die Bühne in ihrer edleren Gestalt. Warum sollte also ein feindlicher Gegensatz zwischen ihr und der Kirche bestehen? Die Schaubühne braucht nicht in das Gebiet der Kirche einzugreifen, noch sich in ihren Dienst zu stellen. Pflegt sie aber das Große und Schöne, so darf sie ihr mit gutem Gewissen ins Auge schauen. Trifft sie doch mit ihr zusammen auf dem gemeinsamen idealen Boden des Menschlichen (Hagenbach).

In diesem Sinne dürfen wir auch Richard Rothe verstehen, wenn er aus der Auffassung des Staats als der sittlichen Gemeinschaft alles Menschlichen auch die künftige Einheit der Schaubühne und des christlichen Kultus folgert. Rothe sagt[1]): Solange es noch ein Außereinander des Ansich-Menschlichen oder Natürlichen und des Religiösen gibt, deren Gegensatz aufzuheben das große Werk der Erlösung in der Geschichte ist, solange sind auch die Schaubühne und der kirchliche Kultus noch außereinander, ja einander entgegengesetzt. Sind aber erst das Ansich-Menschliche und das Religiöse in wahrhafter Weise gegenseitig ineinander aufgegangen, dann sind auch Schaubühne und Kultus eins.

Rothe scheint zu verkennen, daß die Religion und die Schönheit die zwei ersten unmittelbaren Formen des absoluten Geistes sind. Die Religion überliefert zwar der Schönheit Stoff, aber keineswegs im Sinne eines neuen Gegenstandes. Die Sphären des absoluten Geistes haben die reine Wirklichkeit der absoluten Idee zum Inhalte. Jede dieser Sphären formiert diesen Inhalt auf ihre Weise, die Religion in einer solchen, welche der Schönheit verwandt ist; denn eine ähnliche Art des Scheines ist in beiden (Vischer).

Da Rothe den Schwerpunkt der Bedeutung der Schaubühne auf das Sittlich-Religiöse legte, entging ihm die Beziehung der Religion zur Schönheit.

Als ein Zeichen der Verkennung der wirklichen Aufgabe der Schaubühne erscheinen uns die Bestrebungen, die geradezu darauf hinausgehen, die Kunst an Stelle der Religion zu setzen, woraus dann folgerichtig auch der Ersatz der Kirche durch die Schaubühne sich ergeben würde. Wie man hier und da geneigt ist, religiöse Werte nur als poetische gelten zu lassen, so fragt man sich denn auch, ob die Religion oder die Kunst die beherrschende Lebensmacht

---

[1]) Richard Rothe, Die Anfänge der christl. Kirche, Wittenberg 1837.

und die höchste göttliche Offenbarung sei. Die Religion fordert von uns Glauben, d. h. das Ergreifen einer unsichtbaren Welt und das liebende vertrauensvolle Sichhingeben an die Gottheit, während die Kunst uns die erhabendsten Ideen in vollendeter greifbarer Form bietet.

Schelling schreibt der Kunst die Fähigkeit zu,[1]) den ganzen Menschen, wie er ist, zur Erkenntnis des Höchsten zu bringen. Darauf beruhe das Wesen der Kunst im Gegensatz zur Philosophie, die zwar auch das Höchste erreiche, aber an diesen Punkt nur gleichsam ein Bruchstück des Menschen bringe. Erst die Kunst erschließt auch dem Philosophen das Allerheiligste. In ihr sieht Schelling die einzige und ewige Offenbarung des Unendlichen im Endlichen, das Wunder, das, wenn es auch nur einmal existierte, uns von der Realität des Höchsten überzeugen müßte.

Sind diese Äußerungen Schellings [2]) auch von jeder Polemik gegen die Religion zugunsten der Kunst vollständig frei, denkt der Philosoph auch nicht daran, die Religion etwa durch die Kunst ersetzen zu wollen, so könnten sie doch leicht in diesem Sinne aufgefaßt werden.

Ferner lesen wir am Anfange der Abhandlung „Religion und Kunst" von Richard Wagner den Ausspruch: Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten sei, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werte nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.

Hiermit scheint uns denn in der Tat die Kunst an Stelle der „nur noch künstlich lebenden" Religion auf den Thron gehoben zu sein, und in diesem Sinne äußert sich auch David Fr. Strauß,[3]) nachdem er die Unzulänglichkeit und Unhaltbarkeit des Kirchenglaubens verkündet und als die Religion der Zukunft die der Humanität und Sittlichkeit mit Lessings „Nathan" als heiligem Grundbuch proklamiert hat.

Als Ersatz für den verlorenen Glauben an eine Vorsehung, eine Unsterblichkeit, sollen geschichtliche und naturwissenschaftliche Studien, vor allem aber Anregungen geschöpft aus den Werken unserer großen Dichter und Musiker dienen.

Da Religion und Kunst ja ganz Verschiedenes wollen, kann die eine nie die andere ersetzen, und es ist daher zwecklos, die Macht-

---

[1]) Schelling, System des transzendentalen Idealismus VI.
[2]) Aus seiner früheren Periode.
[3]) David Friedr. Strauß, Der alte und der neue Glaube.

sphäre der einen gegen die der anderen abzugrenzen. Karl Hase deutet auf das richtige Verhältnis hin, wenn er seine Untersuchungen über das geistliche Schauspiel mit den Worten schließt: „Die Kirche, als die Gemeinschaft des christlichen Geistes, ist für die Menschheit notwendig zum Heil; das Theater nur zur edlen menschlichen Bildung und schuldlosen Erholung. Die wahre Einheit ist nicht in der Einerleiheit, sondern in der reichen, sich friedlich fördernden Gliederung des Verschiedenen."

Er bezeichnet zwar die „edle menschliche Bildung" nicht genauer, wir aber können darunter nur die ästhetische Bildung des Menschen verstehen.

Während man, wie bereits oben angedeutet, die Bedeutung der Schaubühne in früherer Zeit hauptsächlich in ihrer sittlich-religiösen Wirkung erblickte und nur einzelne Stimmen sich gegen diese Anschauung erhoben, glauben wir nachgewiesen zu haben, daß ihr Hauptwert auf ihrer ästhetischen Wirkung beruhe, und daß alle Anregungen, die in rein geistiger, politischer, sittlicher und religiöser Beziehung sich ergeben, nur insofern Bedeutung haben, als durch sie ästhetische Wirkungen ausgelöst werden.

Wir schließen mit dem trefflichen Worte Carrieres: „Das Schöne ist Selbstzweck, so will es um seiner selbst willen genossen und geliebt werden. Darum darf auch keine andere Forderung an die Kunst gestellt werden, als daß ihr Werk schön sei; wer es für andere Zwecke verwenden und andern Rücksichten dienstbar machen will, der hebt die Freiheit der Kunst auf und erniedrigt zum Mittel dasjenige, was nur als Selbstzweck seine Bestimmung erfüllt".

Spezialdruckerei für Dissertationen, Robert Noske, Borna-Leipzig.

Lebenslauf.

Martin Eduard Jacobi, am 17. Mai 1865 in Schwetz (Westpr.) als Sohn des damaligen Rechtsanwalts, späteren Senatspräsidenten am Oberverwaltungsgericht in Berlin und seiner Ehefrau Pauline geb. Heine, geboren, evangelischer Konfession, erhielt seine Ausbildung auf dem Gymnasium zu Marienwerder und dem Askanischen Gymnasium zu Berlin, das er bis zur Unterprima besuchte. Seit 1878 lebt er in Berlin, wo er noch das Reifezeugnis des dortigen Friedrich-Werderschen Gymnasiums erwarb und an der Friedrich-Wilhelms-Universität Musikwissenschaft und Philosophie studierte.